Die Kunst

in

amatischen Darstellung.

in ihrem organischen Zusammenhange

von

Dr. Heinrich Theodor Rötscher.

Professor am Königl. Gymnasium zu Bromberg.

VI,109

BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE ROMA
1
6 -D
16

Die Kunst

der

dramatischen Darstellung.

In ihrem organischen Zusammenhange

wissenschaftlich entwickelt

von

Dr. Heinrich Theodor Rötscher,

Professor am Königl. Gymnasium zu Bromberg.

Berlin,

Verlag von Wilhelm Thome.

1841.

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden.

Lessing.

Vorwort.

Wer einen ersten Versuch wagt, eine Thätigkeit aus dem Bereich des instinktlichen Verhaltens, der vereinzelten Bemerkungen und der zerstreuten Beobachtungen in den Gedanken zu erheben und als ein organisches Ganzes zu begreifen, darf sich wenigstens von denjenigen, welche diese Thätigkeit ausüben, eine günstige Aufnahme versprechen. Der Meister der Kunst sieht in dem Geflecht der Gesetze, welche die Wissenschaft in ihrem Zusammenhange darstellt, sein eignes Bewußtsein bestätigt und seine phantasiereichen Anschauungen zu einer klaren Welt von Gedanken ausgebreitet, der begabte Anfänger und der noch in den Vorhallen der Kunst verweilende gewinnt die Aussicht auf die Größe des Gebiets und die Einsicht in die Mysterien seiner Kunst, die kahle Mittelmäßigkeit endlich wird, falls sie noch einen Sinn für die objektiven Interessen der Kunst offen hat, von den Forderungen erdrückt, welche sie als als eine unbeugsame Macht auf sich eindringen sieht; nur an dem selbstgenügsamen Routinier, welcher durch die un-

heimlichste Begriffsverwirrung den Mechanismus der Bühnengewandtheit für Genialität nimmt, geht die Arbeit der Wissenschaft spurlos vorüber. Dies Prognostikon darf sich der Verfasser für die Aufnahme seines Werks bei den darstellenden Künstlern stellen.

Zum Glück sind wir, bei der erstarkten Einsicht in das Verhältniß der Wissenschaft zu Kunst und Leben, nur auf den schwachen Nachhall einer Reflexion gefaßt, welche die wissenschaftliche Erkenntniß einer Kunstthätigkeit darum für unnütz erklärt, weil sie niemals einen Künstler zu bilden vermöge. Niemand giebt dies williger zu, als die Wissenschaft, weil sie ihren Zweck in sich selbst hat und sich nicht zu einem bloßen Hebel für die Praxis herabsetzt, obwohl sie weiß, daß die ächte Theorie die Ausübung der Kunst unendlich befruchtet und daß dem Genie des Künstlers aus der Theorie ein Reichthum von Anschauungen zuströmt, wodurch es seine Welt mit neuen Gestalten bevölkert. Solcher Einwand möchte also wohl, den Thaten der Wissenschaft gegenüber, welche das innerste Mysterium des religiösen Bewußtseins und des dichterischen Schaffens aufgeschlossen haben, kaum noch zu besorgen sein.

Ein Werk, welches eine bisher nur aphoristisch behandelte Kunstthätigkeit in ihrer Architektonik zu begreifen unternimmt, kann seine Stärke nur aus der Wissenschaft der Gegenwart schöpfen. Wie sehr es auch die herbe metaphysische Nahrung durch die Substanz sinniger Vorstel-

lungen, Anſchauungen und Beiſpiele zu zerſetzen bemüht iſt, um dieſelbe denjenigen gedeihlicher zu machen, welche an die erſtere nicht gewöhnt ſind, ſo muß es doch in ſeiner ganzen Kompoſition und Gliederung die Strenge des philoſophiſchen Begriffs durchſcheinen laſſen. Dadurch erſt fühlt der Künſtler die zwingende Gewalt der Entwikkelung, wenn er auch die Werkſtatt nicht kennt, wo das Rüſtzeug zu dieſer friedlichen Agitation bereitet worden iſt.

Aber die Wiſſenſchaft einer Kunſt muß ſich, um zu wirken, mit dem ganzen Reichthum des Stoffs ſättigen, den ſie dem Gedanken unterwirft. Wer nur auf der Höhe philoſophiſcher Intelligenz ſtehend, ohne Kunſterlebniſſe und eine Fülle von Kunſtanſchauungen, an die Entwickelung unſerer Kunſt herangehen wollte, würde nur eine Reihe von Abſtraktionen ſpinnen, in denen dem Künſtler aus Mangel an Lebensluft beklommen und unerquicklich zu Muthe würde. Die Strenge der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß kann daher erſt durch den Reichthum von Anſchauungen, welche nicht mit dem Begriffe nur parallel gehen, ſondern ihn durchdringen müſſen, für den Künſtler fruchtbar werden. Sie ſind gleichſam die Legitimation, daß nicht ein Menſch aus einer fremden Welt zum Künſtler ſpricht, ſondern ein in ſeiner Weltanſchauung heimiſch gewordener. So müſſen ſich alſo zu einer wahrhaften Entwickelung der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ſymboliſcher Sinn, welcher überall den Dingen und

Formen ihre überſinnliche Bedeutung und ihre tiefen Wirkungen auf das Gemüth ablauſcht, und eine von großen Kunſterlebniſſen befruchtete Phantaſie mit der philoſophiſchen Intelligenz verbinden. Die letztere münzt die Schätze, welche die Unmittelbarkeit des Kunſtlebens und der ſymboliſche Sinn ihr zuführt und drückt ihnen den Stempel auf, der ſie im Reiche des wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins in Umlauf ſetzt.

Man wird uns hiernach wenigſtens nicht den Vorwurf machen können, unſere Aufgabe zu leichtfertig angeſehen und die Anforderungen an ihre Löſung zu milde geſtellt zu haben. Wie weit die gegenwärtige Leiſtung die abſoluten Anſprüche deckt, ſteht uns natürlich nicht zu beſtimmen zu. Daß eine langgenährte, durch mannigfaltige, jahrelang unterhaltene Bezüge zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung immer wach gebliebene Neigung und der Trieb, dieſe Kunſt ihrer Zerſplitterung zu entreißen, eine tiefere Baſis für dieſelbe zu erobern, ein erhöhtes, zur Standesehre ſich allmälig erweiterndes Selbſtgefühl in der Geſammtheit der ausübenden Künſtler herbeizuführen, lebendig in uns geweſen ſind, wird man der Arbeit hoffentlich anfühlen. Von Seiten der philoſophiſchen Einſicht in das Weſen der Kunſt darf der Verfaſſer, nach der Aufnahme ſeiner bisherigen Leiſtungen im Gebiete der Philoſophie der Kunſt, einem günſtigen Vorurtheil des wiſſenſchaftlichen Publikums entgegenſehen.

Die gewissenhafte und freudige Anerkennung dessen, was Dichter und ausübende Künstler über unsere Kunst gelegentlich und in zerstreuten Bemerkungen Treffliches ausgesprochen, wird den Verfasser hoffentlich vor dem Vorwurf eines vornehmen Ignorirens des bisher Geleisteten schützen. So einsam auch unser Versuch dasteht, die Kunst der dramatischen Darstellung aus einem Stücke zu begreifen, so fruchtbare Anschauungen sind doch im Einzelnen von hochbegabten Naturen gegeben worden, unter denen sich der Verfasser Niemandem mehr verpflichtet fühlt, als L. Tieck, dem deutschen Dichter und Dramaturgen. Man fühlt es den Andeutungen desselben sogleich an, daß sie alle auf dem Boden dichterischer Anschauung und der reichsten Kunsterlebnisse gewachsen sind; daher ihr Sinn auch in der Regel weit über das geschriebene Wort hinausreicht. Lessing verließ, weil ihn der größere Kampf gegen die Tyrannei der französischen Poesie und Kunstrichterei, wie für die Selbstständigkeit des deutschen Geistes ganz in Anspruch nahm, gleich im Anfang seiner Dramaturgie die Bahn, auch dem Schauspieler Führer zu werden.

Sollte es dem gegenwärtigen Versuche gelingen, ein tieferes Bewußtsein über eine Kunst zu begründen, welche die höchsten Geistesschätze der Völker in der edelsten Gestalt zu versinnlichen und dadurch auf Tausende belebend, befruchtend und von dem Druck des Alltagslebens befreiend

zu wirken berufen ist, sollte es den Boden des bisherigen Verhaltens in unserer Kunst auflockern, durchfurchen und eine Reform herbeiführen helfen, welcher gleichmäßig die Leitung und die Ausübung der Kunst in der Masse ihrer Erscheinungen entgegenharren, sollte durch die endliche Begründung nationaler Institute die Zukunft unserer Kunst dem blinden Zufall entrissen werden und sich die Nebel zertheilen, welche über den Verhältnissen der darstellenden Kunst noch verfinsternd lagern: so wäre damit das höchste Ziel unserer Arbeit erreicht und unsere kühnsten Erwartungen überflügelt.

Wenn die Elemente zur Verjüngung eines altgewordenen Geistes völlig erstarkt sind, so wirft er seine alte Hülle, trotz der Ungunst der Verhältnisse, ab. Uns aber will es bedünken, als ob jetzt ein Versuch der Regeneration unserer Kunst, im Sinne der Interessen der Gegenwart, der Bedürfnisse des wissenschaftlichen Bewußtseins und selbst der breiten Masse des gebildeten Publikums, nicht zu zeitig erscheine. Doch „reif sein ist Alles."

Inhalt.

Allgemeiner Theil.

Seite

Begriff der Schauspielkunst. Beseitigung der Vorurtheile gegen diese Kunst. 3

Dringendes Bedürfniß einer Architektonik der Schauspielkunst — Dilettantismus und Künstlerschaft. 12

Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit — das absolute Gesetz der dramatischen Darstellung. Dreifaches Verhältniß des Künstlers zu den dramatischen Charakteren. 18

Der darstellende Künstler in seinem Verhältnisse zum Publikum. . . 33

Der darstellende Künstler in seinem Verhältnisse zur Kritik. . . . 45

Naturbedingungen unserer Kunst: Körperlichkeit, Physiognomie und Ton. 49

Die Entwickelungsstufen des darstellenden Künstlers. 59

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung. Verhältniß dieses Standpunkts zum gegenwärtigen Weltzustand. Der Routinier. 60
2. Der Standpunkt der Reflexion. 74
3. Der Standpunkt des künstlerischen Schaffens und die verschiedenen Richtungen desselben. 80

Originalität und Manier in der dramatischen Darstellung. 94

Besonderer Theil.

Eintheilung des besondern Theils. Deduktion der nothwendigen Momente der dramatischen Darstellung. 105

Seite

Die Bildung des Tons.
1. Die dialektfreie, mangellose Aussprache. 112
2. Die Schönheit der Aussprache. Die Bedeutsamkeit der Vokale und Konsonanten, die Sylbe, das Wort. 122
Die Modulation des Tons.
1. Höhe und Tiefe. 137
2. Das Portament und die Volubilität. 142
3. Die Stärke und Schwäche des Tons. 149
Das Athemnehmen. 152
Das Gesetz des logischen Accents. 158
Der symbolische Accent. Entwickelung der verschiedenen Stufen desselben. 170
Die rhythmische Schwingung.
1. Der Rhythmus der Prosa. 179
2. Der Rhythmus der Poesie. 183
Das Tempo des Vortrags. 192
Der dichterische Vortrag.
1. Das Gesetz des epischen Vortrags. 203
2. Das Gesetz des lyrischen Vortrags. 206
3. Das Gesetz des dramatischen Vortrags. 211

Die körperliche Beredtsamkeit.

Die allgemeinen Bedingungen der körperlichen Beredtsamkeit. Haltung, Gang, Anstand. 221
Die Gebärde. Die unwillkürliche Verleiblichung der Empfindung, die willkürliche und die symbolische Gebärde. 233
Die Bedeutsamkeit der Gebärde als Princip der dramatischen Darstellung. 239
Die Anmuth der Bewegung. 243
Der Adel der Bewegung. 247
Der Gegensatz der nur andeutenden und malenden Gebärden. . . . 249
Die Verbindung der Gebärden. Die Versinnlichung der verwandten und heterogenen Affekte. 255
Die Versinnlichung der zusammengesetzten Affekte. 261
Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung. 263
Die Darstellung der Seelenzustände. Das Princip ihrer wissenschaftlichen Behandlung. 265

Seite

Die anthropologiſchen Beſtimmtheiten und Zuſtände in ihrer Bedeutung für die dramatiſche Darſtellung.
1. Die Lebensalter. 268
2. Das Temperament. 276
3. Die Nationalität. 281
Anthropologiſche Zuſtände der empfindenden Seele.
1. Das Traumleben. 286
2. Die Ahndung. 291
3. Die Viſion. 292
4. Der Wahnſinn. 298
5. Das Sterben. 301
Die pſychologiſchen Zuſtände des praktiſchen Geiſtes.
1. Trieb und Begierde. 307
2. Das Begehren und die Lüſternheit. 309
Der Kreis der Neigungen in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung.
1. Selbſtliebe und Selbſthaß. 313
2. Die geſelligen Zuneigungen und Abneigungen.
1. Theilnahme und Mitleiden. 315
2. Die Schadenfreude und der Neid. 318
Die Anerkennung der Perſönlichkeit in der Achtung. 320
Die Repräſentation. 324
Die Negation der Perſönlichkeit in der Verachtung. 326
Die Darſtellung der Heuchelei. 327
Die Hingebung an die Perſönlichkeit — die Liebe. 333
Das auf Vernichtung der Perſönlichkeit gerichtete Streben — der Haß. 336
Uebergang zum Begriff der Charakterdarſtellung. 340

Die Charakterdarſtellung.

Das Weſen der idealen Auffaſſung des Charakters. 345
Die Darſtellung des Charakters.
1. Die Charaktermaske. 354
2. Das Geſetz des Coſtüms und der ſinnlichen Erſcheinung in der Haltung. 362
Der Grundton des Charakters. 375

Seite

Die Durchführung des Charakters 382

Die Elemente zur Durchführung des Charakters.

1. Das stumme Spiel 388

2. Der ethische Accent 394

Die künstlerische Totalität der dramatischen Darstellung 406

Die Leitung der dramatischen Darstellung. Das Rollen-Monopol und die Bedeutung der Proben. Die systematische Bildung des Künstlers 408

Allgemeiner Theil.

Allgemeiner Theil.

Begriff der Schauspielkunst. Beseitigung der Vorurtheile gegen diese Kunst.

Die Kunst der dramatischen Darstellung hat die künstlerische Verwirklichung des Drama's zu ihrem Zwecke. Sie setzt mithin das Drama voraus, wie umgekehrt dasselbe auf die Bühnendarstellung hinweist, worin die dramatische Poesie erst zu ihrem höchsten Rechte und zu ihrer höchsten Wirkung gelangt. Da nun das Drama auf den sich vor uns entwickelnden Individualitäten beruht, durch deren gegenseitiges Ineinandergreifen die dichterische Idee des Ganzen zur Erscheinung kommt, so hat die Schauspielkunst die künstlerische Darstellung der von der freien Phantasie geschaffenen Gestalten im Sinne des Dichters zu ihrer Aufgabe. Die Schauspielkunst erschafft also gleichsam der dramatischen Poesie ihren lebendigen Leib, indem sie die von der Phantasie für die Phantasie erzeugten dramatischen Charaktere zur sinnlichen Klarheit und Lebendigkeit ausführt.

In jeder Kunst haben wir nun die Idee, d. h. das, was sie sich zur Ausführung als Ziel setzt und die Mittel, wodurch sie dasselbe erreicht, zu unterscheiden. Beide Seiten fallen aber so wenig gleichgültig aus einander, daß sie vielmehr das Wesen und die Grenze jeder besonderen Kunst bedingen. Das Material, dessen sich eine Kunst zur Darstellung ihrer Idee bedient, gehört also dem Wesen einer Kunst so sehr an, daß alles, was sie zu leisten vermag, durch dasselbe bedingt ist. Wer dies nicht erkennt, wird immer Gefahr laufen, die Grenzen der verschiedenen Künste zu verwischen und der einen etwas zumuthen, was ihrem innersten Wesen widerstrebt. Die Wirkung des Künstlers beruht also auf der Ein-

sicht in die Durchdringung der Mittel, welche einer Kunst zu Gebote stehen und der Zwecke, welche sie durch dieselben ausführen kann. So verwandt demnach zwar Malerei und Sculptur als im Raume erscheinende Künste einerseits sind, gegenüber den in der Zeit sich entwickelnden Künsten der Musik und Poesie, so unterschieden sind sie doch zugleich in sich selbst durch die Mittel, welche jede zur Ausführung ihrer Idee verwendet. Sie bedingen auch die ganz verschiedenen Aufgaben, welche sie sich setzen und lösen. Stein und Erz schließen die innerste Seelenhaftigkeit nicht auf, welche aber Licht und Farbe zur Erscheinung bringen.

Diejenige Kunst, welche unter allen sich des unsinnlichsten und geistigsten Stoffs, des Worts, bedient, ist, eben um des willen, auch die geistigste*), alle menschliche der Kunst überhaupt darstellbare Zustände umfassend. In der Poesie gewinnt daher der Geist der Kunst seine höchste Vollendung. Die Spitze dieser Kunst ist das Drama, gleichsam die reifste Frucht der Poesie, aus der Lyrik und dem Epos, organisch hervorgegangen. Wie das Drama, dem Begriffe nach, die beiden Gattungen der Lyrik und des Epos voraussetzt und sie als Momente aufgehoben enthält, so ist dasselbe auch historisch erst nach der Ausbildung der beiden genannten Kunstgattungen hervorgetreten. Je mehr der Gang der historischen Entwickelung ein organischer gewesen, je reiner stellt er auch diesen Entwickelungsprozeß dar, nirgends ist dies klarer und entschiedener her-

*) In diesem Sinne bezeichnet Aristoteles die Poesie, im Unterschiede von andern Künsten, als diejenige, deren Darstellungsmittel das Wort ist, wenn dies auch durch den Vortrag nicht zum sinnlichen Ausdruck kommt. In dieser Rücksicht sagt er in der Poetik Cap. 6 am Schluß: „Die Tragödie wirkt auch ohne Aufführung und Schauspieler," und Cap. 27: „Die Tragödie macht, wie das Epos, auch ohne Bewegung Eindruck, denn ihr eigentliches Wesen beweist sich durchs Lesen. (Dies ist der einzig richtige Sinn der letzteren Stelle, welche wir hier nicht weiter philologisch interpretiren können.) Auch aus Cap. 19 der Poetik geht dieselbe Anschauung hervor. Auch Ed. Müller in seiner Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II. S. 14, theilt diese Auffassung.

vorgetreten, als in Griechenland, wo ſich überhaupt die ſeltenſte Uebereinſtimmung der hiſtoriſchen Entwickelung der Kunſt mit den Stufen der Idee zeigt. Die dramatiſche Poeſie, in welcher die ſittliche Idee ſich durch das Organ freier Individualitäten vor uns entfaltet, durch die ſich eine Welt von Charakteren, im Empfinden, Denken und Wollen ſich gegenſeitig bedingend und an einander entwickelnd, vor unſern Augen geſtaltet, weiſt nun, wie wir gleich zu Anfang angedeutet, auf ihre letzte Verwirklichung, zu der gleichſam alle Künſte beiſteuern und ihre Gaben darbringen, auf die dramatiſche Darſtellung, hin. Das von der dramatiſchen Poeſie als Relief hingeſtellte wird durch ſie zum freien Rundbild und damit zur ſinnlichen Wirklichkeit erhoben*).

Die Schauſpielkunſt verwandelt ſomit die geiſtig konkreten Geſtalten der dramatiſchen Poeſie in Fleiſch und Blut, und haucht ihnen dasjenige Leben ein, wodurch ſie zur vollſten ſinnlichen Gegenwart kommen. Dieſe Kunſt läßt gleichſam die vor der Phantaſie ſchwebenden Dichtergeſtalten von dem Blute in der homeriſchen Unterwelt trinken, wodurch ſie als volle ganze Menſchen vor uns einherwandeln und uns in diejenige Illuſion verſetzen, in welcher wir eine ganze ſinnlich ſichtbare Welt des menſchlichen Lebens und Handelns vor uns geöffnet ſchauen, welche dennoch nur ein Produkt der freien Phantaſie iſt. So zaubert uns die dramatiſche Darſtellung eine Welt der Phantaſie als eine Welt der ſinnlichen Wirklichkeit hin und erhebt uns dadurch zugleich aus der letztern in das freie und mangelloſe Reich der erſteren. Indem die Schauſpielkunſt die diſparateſten Gegenſätze vereint, die Schöpfungen der freien Phantaſie zur ſinnlichen Wirklichkeit zu entäußern, und dem Werke des dramatiſchen Dichters die volle Illuſion eines wirklichen

*) Auch nach Ariſtoteles weiſt die Tragödie, weil ſie eine Darſtellung durch handelnde Perſonen iſt, auf die Aufführung hin. Poet. Cap. 6: „Da aber handelnde Perſonen die Nachahmung in der Tragödie bewirken, ſo iſt doch wohl zunächſt die ſinnliche Darſtellung nothwendig ein Theil der Tragödie.“

Erlebnisses zu leihen, so übt sie Wirkungen aus, welche an Stärke und Erschütterung die aller andern Künste hinter sich zurücklassen. Durchlebt ja doch hier der Zuschauende die mächtigsten Leidenschaften, den ganzen Umfang menschlich ergreifender und fesselnder Zustände, als eine vor seinen Augen sich begebende Entwicklung, während er sich zugleich frei fühlt von dem Drucke der gemeinen Wirklichkeit, und von den mehr oder minder ihn beengenden Verhältnissen seines täglichen Lebens.

Um dem Wesen unserer Kunst näher zu kommen, haben wir nun zunächst das Material zu betrachten, durch welches sie ihre Wirkungen hervorbringt; denn dadurch wird eine Kunst erst in ihrer Bestimmtheit und Vermögenheit erkannt. Das Material der Musik ist der Ton, der Poesie das Wort. Dieser an sich geistigste Stoff, den sie zur Offenbarung der dichterischen Phantasie verwendet, macht sie zur höchsten und umfassendsten der Künste. Die Kunst der dramatischen Darstellung, als Verwirklicherin der höchsten Gattung der Poesie, hat die ganze Persönlichkeit des Menschen zu ihrem Material. Vermittelst derselben löst sie in demselben Sinne ihre Aufgabe, wie die Malerei durch Licht und Farbe, die Sculptur durch Erz oder Marmor, die Poesie durch das unmittelbare Produkt des Geistes, das Wort*). In ihr tritt also die

*) Aristoteles faßt die Kunst des Schauspielers beschränkter, als diejenige Kunst, welche durch das Material des Tons im Gegensatz von andern Künsten wirkt. Auf jeden Fall müssen nämlich die vielfach mißverstandenen Worte im ersten Kapitel der Poetik, daß es Leute giebt, welche mit Farbe und Gestalten, andere, welche durch die Stimme Vieles nachbilden, auf die Schauspielkunst und die ihr verwandte Kunst der Rhapsoden bezogen werden. Die Farben und Gestalten bezeichnen nämlich für das Malen und Zeichnen die Mittel der Nachbildung, wie die Stimme für den Schauspieler. In ganz gleichem Sinne bezeichnet Aristoteles in der Rhetorik 3, 1. die Kunst des Schauspielers, indem er sagt: „Sie beruht auf der Stimme, wie dieselbe zu jeglicher Gemüthsbewegung anzuwenden ist.“ Ritter in der neuesten verdienstvollen Ausgabe der Poetik will die oben angeführte Stelle derselben als unächt ausscheiden, weil, wie er glaubt, es sich hier nur um die materia imitandi handle, die Stimme aber nur in-

individuelle Persönlichkeit des Menschen als das nothwendige Material auf, welches sie nicht minder zu formen und zu begeistigen, mithin zur Darstellung der Idee zu verwenden hat, wie der Bildhauer die Schwere der Materie, oder der Komponist die Töne. An und vermittelst der menschlichen Persönlichkeit verwirklicht also die Schauspielkunst ihre Ideen; von ihr ist sie eben so wenig trennbar, als die Farbe vom Maler.

Versuchen wir aus dieser ersten richtigen Bestimmung Folgerungen abzuleiten, durch welche sich uns das ganze Gebiet dieser Kunst erhellen und eine Fülle von Erscheinungen begreiflich werden wird.

Die Schauspielkunst versinnlicht das dramatische Werk des Dichters vermittelst der menschlichen Individualitäten, welche durch Physiognomie, Haltung, Gebärde und Ton die vom Dichter geschaffenen Charaktere zur lebendigen Wahrheit und Schönheit verkörpern. Der Schauspieler macht mithin seine zufällige besondere Individualität zum Instrument für die Kunst, indem er sie zur Darstellung der aus der freien Phantasie erzeugten Gestalten verwendet. Die von der Natur gegebene Persönlichkeit soll mithin geformt, gebildet und zur Versinnlichung des Dichtergebildes fähig gemacht werden. Sie erscheint uns also zunächst als das noch rohe Material, das sich der Mensch erst unterwerfen und zum Zeichen der Idee gestalten muß. So wenig der Mensch schon, insofern er denkendes Wesen ist, auch wirklich denkt, d. h. die Natur der Dinge in Gedanken erfaßt, sondern dazu der langen und angestrengten Arbeit des Denkens und der Zucht der wissenschaftlichen Bildung bedarf, eben so wenig ist auch die Individualität,

---

strumentum imitationi, nicht materia sei. Aristoteles faßt aber vielmehr die Stimme in demselben Sinne als Material des Schauspielers, wie die Farben als Material des Malers auf. Auch Stahr hat sich mit Recht gegen die Rittersche Auffassung erklärt in der Beurtheilung der genannten Ausgabe (Ergänzungsblätter der allgemeinen Literaturzeitung, August 1840) vergl. noch Ed. Müller im angeführten Werke II. S. 346.

und wäre sie auch die begabteste, wohlgestaltetste, als solche schon fähig, einen dichterischen Charakter zu versinnlichen und uns in eine wahrhafte Illusion zu versetzen. Sie muß dazu geschult und geformt werden, wie der mit philosophischem Organe ausgerüstete zum wirklichen Philosophiren.

In dem Gesagten liegt der Schlüssel zu zwei wichtigen Erscheinungen. In der Schauspielkunst macht der Mensch seine besondere Individualität zum Mittel für einen künstlerischen Zweck. Er verbirgt dieselbe mithin, indem er sie für eine andere zweite von der Phantasie geborene aufopfert. So wird also die ganze wirkliche Persönlichkeit der Träger für eine dichterische, mithin nur gedachte Persönlichkeit. Dies vermag aber der Schauspieler nur in dem Maaße, als er die eigene Individualität verhüllen und umformen, also gleichsam zu einem Gefäße für eine andere herabsetzen kann. Diese von dem Wesen der Schauspielkunst untrennbare Bestimmung ist aber zugleich die Wurzel aller Vorurtheile, welche in früherer Zeit selbst Hochgebildete, heut zu Tage noch die Menge gegen die Ausübung dieser Kunstthätigkeit hegt, und welche ehemals zu einem so hartnäckigen Vorurtheile gegen den ganzen Schauspielerstand geführt hatte. Man machte gleichsam die Stellung, welche der Schauspieler in seiner Thätigkeit dem zuschauenden Publikum gegenüber einnimmt, zu einer permanenten und fixirte die Isolirung desselben aus dem Kreise der Gesellschaft*).

*) Man nimmt übrigens das, was größtentheils nur als eine Folge der isolirten Stellung erscheint, nicht selten für eine aus der Natur dieser Kunstthätigkeit fließende Erscheinung. Von diesem Standpunkte aus hat man es daher in neuerer Zeit bisweilen beklagt, und die Emancipation des Schauspielerstandes als einen Nachtheil für diese Kunst selbst behauptet. Es wäre sehr beklagenswerth, wenn der Fortschritt der Civilisation dieser Thätigkeit zu einem Fluche werden sollte. Die sittlichere Haltung des Standes ist vielmehr eine Frucht seiner ehrenvolleren Stellung und ein Beweis, daß der Leichtsinn und die Frivolität der Gesinnung eher ein Produkt seiner ihm durch die öffentliche Meinung angewiesenen Stellung war, als diese ein Ergebniß des sittlichen Wandels einer großen Anzahl seiner Mitglieder. Wen

Wie mannichfaltige Umstände auch zu einer solchen Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft mitgewirkt haben, der tiefste Grund des Vorurtheils bleibt immer die von dem Wesen dieser Kunst untrennbare Bestimmung, daß der Mensch hier seine ganze Persönlichkeit gegen eine andere aufgiebt und sie hinter einer Maske verbirgt, daß ihm also sein ganzer Beruf gebietet, seine wahre Natur und Eigenthümlichkeit vor der Welt zu verhüllen und stets als ein anderer zu erscheinen. Es ist von jeher die Sache Weniger gewesen, die Erscheinungen in ihrem absoluten Grunde aufzufassen. Sich nur an die oberflächliche Erscheinung haltend, hat man sich erklärt und erklärt sich zum Theil noch gegen eine Thätigkeit, in welcher der Mensch den ganzen Umfang seiner Persönlichkeit, diesen Quellpunkt seiner Ehre und seines innersten Lebens, zu einem bloßen Instrumente herabsetzt, zur Ergötzung einer schaulustigen Menge. Man hält sich dabei an die beiden Erscheinungen, welche sich unmittelbar dem Sinne aufdringen; daß der Schauspieler allerdings seine Persönlichkeit maskirt *), und daß ein Publikum dieser Meta-

---

die bürgerliche Gesellschaft nicht als ebenbürtig anerkennt, glaubt zuletzt auch ihr nichts schuldig zu sein. Wir müssen uns daher gegen die Worte Schlegels: „Der Schauspieler, bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen), bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das Außerordentliche zu leisten", ganz positiv erklären. Es stände wahrlich schlecht um eine Kunst, wenn die leichtsinnige Begeisterung die absolute Bedingung ihrer höchsten Wirkungen wäre!

*) Daß Plato aus seinem Staate auch die Schauspieler verbannt, hängt mit seiner Abneigung gegen alle nachahmenden Künste überhaupt zusammen, welche der besonnenen Gemüthsart widerstreben und die reizbare entzünden. Plato hält aber vom pädagogischen Standpunkte aus ein eigentliches Darstellen für nachtheilig, indem es zu einer gänzlichen Umwandlung der Sinnesart führen könne, denn wer Schlechtes und Unwürdiges nachahme, werde sich selbst verschlechtern. Deshalb verbannt Plato aber auch ganz konsequent die Dichter, namentlich die dramatischen, aus seinem Staate, vergl. de republ. 10 p. 595. Zu den überflüssigen Erweiterungen eines Staats zählt daher Plato Dichter, Rhapsoden, Schauspieler, Tänzer de republ. 2. p. 373. Insofern Plato überhaupt durch seine Republik dem einbrechenden Verder-

morphose, dieser Verstellung seiner ganzen Individualität zusieht, daß er also sich selbst in seiner ganzen äußern Erscheinung gleichsam einer zuschauenden Menge Preis giebt.

Die Berichtigung dieser Auffassung, welche sich nur an die Erscheinung hält, ist bereits im Obigen angedeutet. Wir haben sie nur herauszuheben. Allerdings macht der Schauspieler seine Persönlichkeit zu einem Instrumente für eine andere Persönlichkeit und giebt sich in dieser Maskirung seines eigensten Wesens auch einer zuschauenden Menge hin. Wofür formt er aber seine Individualität um? Doch nicht für einen endlichen Zweck. Er macht also dieselbe zu einem Organ für eine Idee, zur Verwirklichung der Gestalten der freien Phantasie, welche, der Endlichkeit und Vergänglichkeit nicht unterthan, von ihm den letzten Stempel ihrer Lebendigkeit empfangen. Der Schauspieler gestaltet also allerdings seine ganze Persönlichkeit um, und verbirgt uns ihre Eigenthüm-

derben wehren und die alte Einfachheit der Sitten zurückrufen wollte, mußte er alle auf das Gemüth wirkende leidenschaftliche Erregung eben so verbannen, als die freie Selbstbestimmung zu einer Lebensthätigkeit. Da von der frei werdenden Subjektivität überhaupt das Verderben kam, so sollte diese so viel als möglich zurückgedrängt und aufgeopfert werden. Noch war die Zeit nicht erfüllt, diese auch in ihrer absoluten Berechtigung anzuerkennen.

Vom pädagogischen Standpunkte aus faßte Solon als Ordner des Staats und der Sitten, die theatralischen Nachahmungskünste auf, indem er in ihnen eine gefährliche Veranlassung zu Heuchelei und Lüge erblickt. Man übersehe aber dabei nicht, daß diese Opposition wesentlich eine politische Wurzel hatte, um den Begünstiger des Schauspiels Pisistratus als einen durch täuschende Künste das Volk berückenden Mann zu bezeichnen, vergl. die Erzählung des Plutarch in Solon Cap. 30. Mit Recht sieht Welker (Nachtrag zu der Aeschylischen Trilogie S. 256) in dieser Erzählung von der Abneigung Solons gegen die Schauspielkunst die Auffassung einer späteren Zeit, welche ihm, als dem Gegner des durch Schauspielerkünste täuschenden Pisistratus, geliehen worden ist. Denselben pädagogischen Gesichtspunkt hat in neuerer Zeit Göthe in den Wanderjahren ausgesprochen; nur verwechsele man damit nicht die Bedeutung der Kunst als Kunst. Es kann vom pädagogischen Standpunkte aus eine Beschäftigung leicht als gefährlich erscheinen, welche, wenn sie der Mensch zu seinem Lebensberuf macht, um in ihr der Idee, von der er sich getragen fühlt, Gestalt zu geben, einen absoluten Werth hat.

lichkeit, um aus ihr eine zweite, dem Geist entsprungene, für den idealen Sinn erscheinende Gestalt zu bilden. Er giebt also die endliche Erscheinung seiner besondern Individualität für eine ideale Persönlichkeit auf. Er vernichtet sich also gleichsam in seiner ganzen sinnlichen Erscheinung, um in einer idealen Gestalt wieder zu erstehen. Ja, je mehr er es vermag, sich völlig umzubilden, je mehr seine besondere Individualität von ihm für die ideale von ihm wiedergeborne Individualität überwunden ist, desto vollständiger hat er seine Aufgabe gelöst. So erscheint also der Umstand, daß der Schauspieler ununterbrochen genöthigt ist, sich seiner ganzen erscheinenden Persönlichkeit nach zu verläugnen, nur als eine Aufopferung seiner endlichen Individualität für die Idee, mithin immer als eine Hingebung seiner vergänglichen Persönlichkeit an eine ewige, der durch den Dichter ein mangelloses Dasein gegeben worden ist. Es ist derselbe Mensch, der sich gleichsam von sich selbst löst, um sich in einer zweiten höhern Erscheinung wieder zu gebären. Wer sich das Wesen dieser Kunstthätigkeit zum Bewußtsein gebracht hat, wird also auch in ihr nur eine besondere Form alles künstlerischen Schaffens erkennen. Nur die Art und Weise des Gestaltens macht den Unterschied, indem in unserer Kunst die eigene Individualität des Künstlers selbst von ihm zu einem Material zur Offenbarung der Idee verwendet wird.

Aber er giebt diese seine Eigenthümlichkeit für eine schaulustige Menge Preis. Wenn die Menge freilich nur eine schaulustige ist, die, eines nur sinnlichen Ergötzens halber, sich versammlet, so steht es um die Kunst wie um den Künstler schlimm; aber nicht, weil er sich Preis giebt und einer bunt gemischten Versammlung zur Kurzweil dient, sondern weil diese Menge sich selbst zu einer nur schaulustigen herabsetzt und dadurch Kunst, wie Künstler degradirt. Denn Künstler und Publikum stehn in solcher Wechselwirkung, daß beide sich gegenseitig tragen und heben. Ein der Kunstbegeisterung entfremdetes, von der Hingebung an die großen Schöpfungen mächtiger Geister abgekommenes Publikum, welches nur die Tilgung der

Zeit und eine ſüße Unthätigkeit verfolgt, muß nothwendig auch den Künſtler an ſich ſelbſt irre machen und den Quell ſeiner Schöpferkraft vertrocknen. Iſt ein ſolcher Zuſtand eingetreten, ſo iſt er als ein Unglück für die Kunſt, wie für den Künſtler zu beklagen, aber auch zugleich als eine Verrückung des wahren Verhältniſſes zwiſchen Künſtler und Publikum zu bezeichnen, in welchem jedes ſeine richtige Stellung eingebüßt hat.

Dringendes Bedürfniß einer Architektonik der Schauſpielkunſt. — Dilettantismus und Künſtlerſchaft.

So ſehr nun auch durch den Fortſchritt der Civiliſation, und namentlich durch jene ungeheure Geiſtesbewegung, welche alle Klaſſen der bürgerlichen Geſellſchaft, die Vertreter aller aus ihrem Schooße hervorgegangenen Thätigkeiten, zur Anerkennung ihres Rechts und ihrer Ehre gebracht hat, auch der Schauſpielerſtand, als ſolcher, emancipirt und der Geſellſchaft als ein freies Glied einverleibt worden iſt: ſo dürfen wir uns doch nicht verhehlen, daß in der Art, wie derſelbe ſich in ſeiner Geſammtheit darſtellt, noch Elemente genug liegen, welche das Urtheil, das ſich freilich nur gegen die Einzelnen richten ſollte, zu einem Vorurtheile gegen die Thätigkeit ſelbſt verkehren. Dies iſt ſo wenig zufällig, daß es vielmehr mit dem ganzen Zuſtande dieſer Kunſt und ihrer Vertreter aufs innigſte zuſammenhängt, und nur aus ihr begriffen werden kann.

Wir ſetzten oben das Charakteriſtiſche der Schauſpielkunſt darin, daß hier der Menſch den ganzen Umfang ſeiner Individualität zu einem Organ für die Darſtellung einer dichteriſchen Perſönlichkeit mache. Dies vermag er aber nur wahrhaft unter der Bedingung, daß er ſie nicht läßt, wie ſie von Natur oder unmittelbar ihm gegeben iſt, ſondern daß er ſie formirt, geſtaltet und gleichſam

zum zweitenmale von ihr Beſitz nimmt. Der Schauſpieler iſt alſo nur inſofern Künſtler, als er ſich auch durch die Bewältigung ſeiner Individualität im Dienſte ſeiner Kunſt dazu gemacht hat, mit einem Worte durch die freie, geiſtige Arbeit und Bildung, welche ſeine Perſönlichkeit ſo weit geformt und geſchult hat, daß ſie zu einem gefügigen Organ zur Darſtellung der dichteriſchen Geſtalten umgeſchaffen worden iſt.

Nirgends aber erſcheint eine ſolche Vorſchule, überhaupt eine Technik mehr vernachläſſigt als in der Schauſpielkunſt. In jeder andern Kunſt iſt es dem ſich ihr Widmenden unerläßlich, Vorſtudien und Vorübungen zu unternehmen, um einen gewiſſen Umfang von Technik zu gewinnen. Ohne dieſe kann weder ein Bildhauer, noch ein Maler nur das geringſte Werk in ſeiner Kunſt hervorbringen, ja ſelbſt eine nur mittelmäßige Ausübung derſelben iſt nur möglich, nachdem er das Gerüſt techniſcher Fertigkeit erſtiegen hat. Die Vorſtudien und die Vorbereitungen ſind aber überall in der Kunſt nur da, um ſpäter das Gerüſt der Regeln abbrechen und das Gebäude der Kunſt als ein ſchönes Ganze anſchauen und ſich darin genießen zu können.

Nirgends iſt nun eine ſolche geiſtige Gymnaſtik weniger gang und gäbe, als gerade in derjenigen Kunſt, deren Organiſation wir durch unſere Entwickelung zum Bewußtſein zu bringen ſtreben. Der Grund iſt aus der eigenthümlichen Natur unſerer Kunſt ſelbſt zu erklären. Die Schauſpielkunſt hat die dramatiſche Poeſie zu ihrer Vorausſetzung; ſie verkörpert dieſelbe vermittelſt der eignen Perſönlichkeit des Darſtellenden. Dies geſchieht vermittelſt des Worts und der Gebärde. Nun aber hat jeder an ſeiner Individualität dies Material des Worts und der Gebärde. Inſofern nun dieſe Kunſt von einem bereits durch den Dichter gegebenen Stoff ausgeht, jeder alſo den Stoff in ſeinem ganzen Umfange vor ſich hat, ihm aber auch die Möglichkeit der Verwirklichung durch ein gewiſſes Maaß von Empfindung für das vom Dichter Geſchaffene gegeben ſcheint, ſo hält er ſich auch ſchon vermittelſt dieſer allgemei-

nen Empfindungsfähigkeit und einer gewiſſen Beweglichkeit des Gemüths von Hauſe aus für tüchtig, das vom Dichter Geſtaltete darzuſtellen. Gleichwie Viele an ihren natürlichen, lebhaften Vorſtellungen den Maaßſtab für philoſophiſche Gedanken und die Fähigkeiten zu haben meinen, auch über Gedanken zu urtheilen, ohne das natürliche Denken durch die Zucht des philoſophiſchen Denkens zur Freiheit und Allgemeinheit erhoben zu haben, eben ſo wähnen die Meiſten, welche ſich in der Schauſpielkunſt verſuchen, ſchon in einer gewiſſen Elaſticität des Empfindens, in einer augenblicklichen Erregtheit der Phantaſie, die Mittel zur Darſtellung eines dichteriſchen Charakters zu finden. Ich verſtehe den Sinn der Situationen, ich fühle die Gemüthsſtimmungen des einzelnen Charakters nach, wie ſollte ich nicht das mir vom Dichter Gegebene wieder geben können? Mit dieſer bloßen Erregtheit der Empfindung und oft kaum damit, übrigens baar an allen Vorſtudien, an aller Technik, wodurch die eigene Individualität, nach der Seite des Tons und der Gebärde, wirklich zum Organ der Kunſt geformt wäre, vielmehr beide in roher Natürlichkeit gelaſſen, treten die meiſten Mitglieder dieſer Kunſt zu ihr hin, und helfen ſo den Ruin derſelben, wie den Mißkredit dieſer Thätigkeit ſelbſt befördern. So ganz entblößt von Vorbildung und einer Architektonik der Kunſt erſcheint es bei keiner Kunſtthätigkeit möglich, ſich zu produciren, als in der Schauſpielkunſt. Und daß dieſe Möglichkeit leider auch zur frechſten Wirklichkeit geworden iſt, werden diejenigen am tiefſten empfinden, welche am meiſten von der Bedeutung ihrer Kunſt durchdrungen ſind. Verſuchen wir das oben Angedeutete noch tiefer zu begründen.

Es gehört zur innerſten Natur des Menſchen, nichts zu erfahren und zu genießen, ohne ſich ſogleich produktiv zu verhalten. Dies macht ſich nun am entſchiedenſten in einer Thätigkeit geltend, welche in ihrer Entſtehung durch den Nachahmungstrieb bedingt iſt. Liegt nun zwiſchen dieſem von dem Menſchen empfundenem Triebe und ſeiner ſubjektiven Erregtheit, welche derſelbe durch Handlung verſinnlichen will, und der Verwirklichung ſelbſt zunächſt keine Kluft,

welche der Mensch durch eine besondere Bildung und Technik erst ausfüllen muß, so ist auch in der Ausübung der Kunst der rohesten Willkühr Thor und Thür geöffnet. Die Natur, kann man sagen, wagt sich dann in ihrer vom Geiste noch gar nicht gereinigten Gestalt hervor, ohne den Widerspruch ihrer Erscheinung mit ihrer Bestimmung zu fühlen. Je mehr nun in einer Kunst die subjektive Stimmung, ohne die Arbeit der Technik und ohne eine Durchbildung des Subjekts zu der Kunst, schon für sich gilt, je weniger also eine Kunst die Bewältigung eines Stoffes, durch ein bestimmtes Maaß von Geschicklichkeit, zur nothwendigen Bedingung ihres Erscheinens macht, desto mehr drängen sich die völlige Stümperhaftigkeit und die Frechheit in der Ausübung in ihr Gebiet ein. Wer wagt sich z. B. nicht heut zu Tage mit lyrischen Gedichten hervor, die nicht etwa zu eignem Ergötzen, oder für das nachsichtige Ohr geduldiger Freunde verfertigt sind, sondern sich an alle Welt wenden mit der Prätension, ihr Poesie darzubieten. Und dies nur darum, weil diese Gattung der Poesie, als Ausdruck der Empfindung, unter allen am wenigsten die Bewältigung eines umfassenden Stoffes, zu einer unumgänglichen Forderung macht. Bei den durch die großen Schöpfer der dichterischen Sprache schon gemünzten Schätzen herrlicher Bilder, bei der gleichsam in der ganzen geistigen Atmosphäre unsichtbar schwebenden Fülle tiefsinniger Gedanken, greift das Subjekt im Grunde nur zu, und übt dabei oft gar keine andere Thätigkeit aus, als die schon fertigen Goldstücke der Sprache und der Phantasie neben einander hinzuzählen.

Es ist daher eine natürliche Folge, daß wenn das Subjektive in einer Kunst das Objektive einer festen Architektonik und einer geordneten, stufenmäßigen Bildung fast zurückgedrängt hat, auch die Grenze zwischen Dilettantismus und Künstlerthum nothwendig sich fast gänzlich verwischen muß. Dies ist bei keiner Kunst mehr der Fall, als bei der Schauspielkunst. Nirgends fehlt mehr ein von der subjektiven Erregtheit unabhängiges Gerüst von Gesetzen, ein gewisses Maaß technischer und allgemeiner Bildung,

um ſich überhaupt als ein dieſe Kunſt Ausübender zu zeigen. In keiner Kunſt iſt aber auch die unmittelbare Wirkung größer und mächtiger, als in dieſer, da ſie die ergreifendſten Empfindungen und Leidenſchaften in ihrem lebendigſten Ausdruck zur ſinnlichen Gegenwart bringt. Daher liegt auch bei keiner Kunſt die Erſcheinung näher, die erfahrnen lebhaften Wirkungen für einen Aufruf an ſich ſelbſt zu nehmen, dieſelben auch, ohne alle weitere Vermittelung, wieder auf Andere zu übertragen *). Zeigt ſich aber das Weſen des Dilettantismus beſonders darin, daß er ohne die harte und dornenvolle Arbeit im ganzen Umfange zu übernehmen, ohne ſich in der Einſamkeit einer ſtufenweiſen Ausübung der Technik zu unterziehn, raſch dem Genuß und der Wirkung ſeiner Kunſt auf Andere entgegeneilt **), nur das ihn Anſprechende, oft mit Hintenanſetzung höchſt weſentlicher Theile der Kunſt, aus dem Bereich des Ganzen herausgreift: ſo iſt die Schauſpielkunſt unter allen Künſten am meiſten dem Dilettantismus Preis gegeben. Denn nirgends erficht ſich derſelbe müheloſere Erfolge, nirgends erwächſt der perſönlichen Eitelkeit eine ſo reichliche Erndte, ohne die Mühe des Säens und Reifens, weil nur in dieſer Kunſt der Menſch ſeine Individualität ſelbſt einſetzt, und die Freude an dem Gelingen, wie die Wirkung, welche oft nur aus der unverſiegbaren Kraft des Dichters ſtammt, zu einem Genuß an der eignen Perſönlichkeit wird.

Welcher Kunſt liegt es daher mehr ob, dieſe faſt gänzlich aufgehobene Gränze zwiſchen Dilettantismus und Künſtlerthum herzu-

*) Dieſe in unſerer Kunſt ſelbſt liegende Erſcheinung, ſie unvorbereiteter als alle andern Künſte auszuüben und durch ein glückliches Naturell allein ſchon gewiſſe Wirkungen auf das Gemüth hervorbringen zu können, mochte wohl im Alterthum ſchon dazu verleitet haben, ſie mehr als eine Sache der Natur denn der Kunſt zu bezeichnen; wenigſtens ſagt Ariſtoteles in der Rhetorik 3, 3: „Die Kunſt des Schauſpielers iſt mehr Sache der Natur und gehört weniger der Kunſt an.“ Vergl. Lucian de saltat. c. 27.

**) „Der Liebhaber, ſagt der Abbé in Wilhelm Meiſter, ſucht nur einen allgemeinen unbeſtimmten Genuß, das Kunſtwerk ſoll ihm ungefähr wie ein Naturwerk behagen.“

stellen und dadurch der Kunst selbst eine höhere Stellung zu vindiciren. Dies ist aber nur möglich, wenn sie mehr als bisher die Nothwendigkeit erkennt, sich selbst einer strengern Architektonik zu unterwerfen, und ihren Jüngern eine systematische Vorbildung, ein angestrengtes Eingehen in die Vorstufen der Kunst, kurz die Bewältigung der natürlichen Individualität zur unerläßlichen Bedingung macht. Erst wenn sich diese jetzt so ganz dem subjektiven Belieben, der zufälligen Empfindung anheim gegebene Kunstthätigkeit durch eine strenge Architektonik zu einer wirklich objektiven Kunst abschließt, erst dann wird auch die Achtung vor dieser Art künstlerischer Thätigkeit sich auf den ganzen Stand ausdehnen. Mit der strengeren Scheidung von Dilettant und Künstler zieht der erstere sich nothwendig von selbst schüchterner zurück, und der letztere gewinnt das freie Selbstgefühl eine Thätigkeit zu repräsentiren, welche, auch unabhängig von dem Genie des Einzelnen, ihre Studien, ihre Vertiefung in die Mühseligkeit der Arbeit fordert. So lange sich dies Bedürfniß nicht zu einer unabweislichen Nothwendigkeit steigert, so lange dürfen wir uns über die noch nicht völlig sanktionirte Emancipation dieser Art der Kunstthätigkeit nicht wundern. Die Civilisation und der Fortschritt des Weltgeistes hat die eine Seite der Arbeit vollbracht; der Stand ist in den Schooß der Gesellschaft aufgenommen worden; die Künstler selbst haben die zweite Seite an dem Werke auszuführen: sich durch die Durchdringung einer specifischen Technik für diese Kunst und der allgemeinen Bildung zu einem Künstlerstand abzuschließen, dessen Thätigkeit in Wahrheit diesen Namen verdient*).

*) Die Bildung des Künstlerstandes vermag freilich ohne die unterstützende Hand derer, welchen die Leitung der Bühnen anvertraut ist, diese Erhebung nicht durchzuführen. So lange nicht in dem Vorstande sittlicher Ernst, Begeisterung für die Kunst und wissenschaftliche Einsicht sich durchdringen, so lange wird aller Aufschwung der Künstler doch mit einer Erschöpfung endigen und zuletzt in eine Entmuthigung übergehn. Wir werden im letzten Abschnitte die wesentlichen Forderungen für die Leitung einer Bühne wissenschaftlich zu entwickeln suchen.

Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit — das absolute Gesetz der dramatischen Darstellung.

Der Begriff der Schauspielkunst führte uns zur Beseitigung des Vorurtheils, welches sich daran hält, daß der Mensch in ihr seine Individualität verstelle und Preis gebe. Aus der richtigen Auffassung dieser Erscheinung folgerten wir zugleich das tiefe, keiner Kunst so dringende Bedürfniß, durch eine Architektonik ein wirkliches Künstlerthum zu begründen. Wir haben uns jetzt an die aus dem Begriffe folgenden Principien unserer Kunst zu wenden.

Wir erinnern zunächst daran, daß alle Kunst eine Durchdringung des Allgemeinen und Individuellen ist, indem jeder Künstler das Erstere zum Ausdruck des Individuellen fortführt, und das Letztere zur Offenbarung des Allgemeinen erhebt. Lebendig und ergreifend ist die Kunst nur kraft dieses Gestaltungsprozesses, denn durch ihn ist sie in jedem Augenblicke ideal und charakteristisch, bedeutsam und eigenthümlich *).

Jede Kunst bringet nun diese Gegensätze ihrem Wesen gemäß zur Erscheinung; in jeder nehmen sie daher auch einen bestimmten Charakter, eine eigenthümliche Farbe an. In der Schauspielkunst, welche auf die Versinnlichung des Drama's ausgeht, treten sie zunächst in der Forderung auf, die Schönheit wie die Wahrheit gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Dies ist aber nur durch eine Durchdringung beider Momente möglich. Die Kunst der dramatischen Darstellung versinnlicht die von der Phantasie des dramatischen Dichters gebornen Individualitäten. Sie ist also nach der Seite der sinnlichen Erscheinung dem Gesetz der Schönheit unterworfen; dies theilt sie mit der Sculptur und Malerei. Aber sie enthüllt auch den menschlichen Charakter in der ganzen Beweglichkeit seines Werdens, in der ganzen Fülle seines Denkens und Wollens. Diesen Mikrokosmus soll der Darsteller zu einer so durch-

*) „Eigenthümlichkeit des Ausdrucks ist Anfang und Ende aller Kunst."

sichtigen Klarheit versinnlichen, daß wir zugleich die Quellen seines Empfindens und Handelns und die mannigfaltigen Strömungen, zu welchen sich dieselben erweitern, vor uns sehn, und mit ihm alle Affekte seiner Seele, alle Lagen seines Gemüthes durchempfinden. Dies ist nur erreichbar durch die höchste Wahrheit der Darstellung. Sie zeigt uns erst ein Geschöpf von Fleisch und Bein. Durch sie finden wir uns selbst in dem dargestellten Charakter wieder, und erleben seine Freuden und Leiden mit ihm. Aber die Schönheit und Wahrheit sind untrennbare Momente der dramatischen Darstellung. Jede, einseitig festgehalten, hebt das Wesen unserer Kunst auf. Will der dramatische Künstler sich allein dem Gesetz der Schönheit unterwerfen, indem er nur die Idealität der Form erstrebt, so opfert er ihr die Naturwahrheit auf und raubt sich den eigentlichen Preis seines Werkes, den Zuschauer durch alle Phasen des Gemüthslebens hindurchzuführen und in der Stimmung desselben den Wiederklang aller seiner Affekte zu vernehmen. Die Wogen der Empfindung brechen sich an dem Marmor einer Schönheit, welche nicht bis zur sinnlichen Lebendigkeit erweicht ist. Die Idealität der Form ist daher, wenn sie nicht ein volles individuelles Dasein offenbart, kalt und ohne diejenige Wirkung auf das Gemüth, welche uns das Dargestellte als ein wirkliches Erlebniß vergegenwärtigt. Die ruhende, in sich beschlossene Plastik, welche ihren Stoff auf das Gewicht eines einzigen Moments zurückführt, hat allerdings dem Gesetz der Idealität der Form vor Allem zu genügen. Sie ist aber auch weit entfernt, eine sinnliche Illusion hervorbringen zu wollen.

In der dramatischen Darstellung aber legt sich ein Charakter vor uns aus, den wir durch alle Wechsel hindurchbegleiten und in dessen Empfinden wir uns wieder spiegeln sollen. Zieht der Künstler nur allein die plastische Schönheit und Idealität in seiner Darstellung zu Rathe, so wird er ihr sogar nicht selten die Naturwahrheit aufopfern und farblos werden. In dem Augenblicke aber, wo wir in dem Darsteller an den plastischen Künstler erinnert wer-

den, wo wir ihn die Schönheit der Form für sich zum Zweck machen sehn, erkaltet auch in uns der rein menschliche Antheil an dem individuellen Leben, das er versinnlichen soll.

Soll denn aber die Wahrheit der einzige Leiter des Künstlers sein? Ohne das Moment der Idealität in sich aufgenommen zu haben, sinkt sie zur bloßen Naturwahrheit herunter, und wir sind damit aus dem Gebiete der Kunst heraus an die Unmittelbarkeit des Lebens gewiesen. Kein Werk der Kunst soll aber die reine Illusion eines Naturwerkes machen*). Wir wollen in der Kunst nicht das doch immer mangelhafte, vergängliche Geschöpf der Natur wiederholt sehn, sondern ein Wesen, das einer höhern Ordnung der Dinge angehört, mithin auch den Gesetzen der Geisterwelt unterworfen ist. Dies findet da, wo das Material uns schon an den schönen Schein weist, und die Forderung einer sinnlichen Täuschung entfernt hält, keinen Widerspruch. Der gemalte Baum, die Blume, der seelenvolle Ausdruck des Menschen in irgend einer Situation, entzücken uns nicht, weil wir in ihnen die treue Nachbildung der Natur wahrnehmen, also die erste Schöpfung in ihnen nur verdoppelt schauen, sondern weil hier ein mangelloses, der Vergänglichkeit

*) Göthe hat den oben entwickelten Gedanken mit großer Energie mehrfach ausgesprochen: „Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber auch nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden sein, niemals wird er sich mit dem ächten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfange vollenden muß.“ Werke XXXVIII. S. 150. Sehr geistreich sagt in dieser Beziehung der berühmte Sophist Gorgias, die Tragödie sei eine Täuschung, bei welcher der Täuschende gerechter erscheine, als der Nichttäuschende, und der Getäuschte weiser, als der Nichtgetäuschte. Offenbar spricht er hier in dieser paradoxen Weise die höhere Stellung sowohl des tragischen Dichters als des wahrhaften Zuschauers aus gegenüber einem Standpunkte, der nur darum nicht fähig ist, getäuscht zu werden, weil er einen prosaischen auf die bloße Naturwahrheit gerichteten Sinn mitbringt. Vergl. Bode Geschichte der hellenischen Dichtkunst III. S. 50.

entnommenes Dasein vor unsern Blicken aufgethan ist, wodurch der ideale Mensch befriedigt ist.

Ein anderes Gesetz scheint aber bei der dramatischen Darstellung obwalten zu müssen. Sie führt ja die Gestalten der freien Phantasie in das sinnliche Leben hinüber. Sie müßte also auch die ganze Fülle der sinnlichen Illusion über uns ausbreiten. Dies scheint jedoch nur durch eine Naturwahrheit möglich, welche die dargestellte Individualität in jedem Augenblicke als eine sinnlich wirkliche vor uns erscheinen läßt. Demnach dürfte also die Treue in der Versinnlichung der einzige Gesetzgeber sein, dem der darstellende Künstler gehorchte.

Wo aber sind denn die Gestalten, welche der Schauspieler darstellen soll, entstanden? Sie sind in dem Schooße der freien Phantasie empfangen und geboren. Diesen Ursprung dürfen sie auch in der Darstellung nicht verläugnen. Mithin muß auch der Leib, den ihnen der Schauspieler giebt, die sinnliche Wirklichkeit, in welche er sie umsetzt, diesem Ursprung adäquat sein; d. h. wir müssen in aller sinnlichen Illusion doch zugleich ein Werk der freien Phantasie vor uns sehn*), und das Werk der freien Phantasie wieder als eine Offenbarung in Fleisch und Blut erleben.

Wie ist aber dies erreichbar? Nur indem der Künstler ebensowohl die Idealität als die Naturwahrheit zu ihrem Rechte kommen läßt und seine Darstellung eine stätige Durchdringung beider Seiten offenbart. Die Idealität drückt der Darstellung den Stempel der Allgemeinheit und Bedeutsamkeit auf. Durch sie werden wir über die Sphäre eines bloßen Naturwerks erhoben**). Jeder

BIBLIOTECA MAZ. ROMA

*) Sehr schön unterscheidet daher Göthe in Bezug auf theatralische Darstellungen das wahr Scheinen von dem Schein des Wahren. Das Letztere ist allein das Ziel der Kunst. Göthe's Werke XXXVIII. S. 146.

**) In dieser Rücksicht sagt Tieck sehr treffend: „Ich soll seine (d. h. des Schauspielers) Persönlichkeit vergessen, ich soll getäuscht werden, aber doch nur so, wie es die Kunst vermag und darf. Mein Bewußtsein der Täuschung muß bleiben, so wie vor dem gelungensten Gemälde des größten

dichterische Charakter ist in seiner individuellen Aeußerungsweise und Lebendigkeit zugleich Repräsentant einer allgemeinen Richtung, er enthüllt uns mithin zugleich wesentliche Elemente unserer menschlichen Natur, welche zu einem völlig individuellen Ausdruck gelangt sind. Das erstere Moment allein würde eine abstrakte Gattungsallgemeinheit zeigen, welche für uns kein wirkliches Leben, mithin keine Wahrheit hat. Das zweite Moment isolirt würde uns nur die zufällige Lebensbewegung eines einzelnen Individuums darstellen, ohne daß dieselbe auch ein bedeutungsvolles Dasein von wahrhaft allgemeinem Interesse vergegenwärtigte. Ist denn aber nicht im Leben schon ein Individuum um so interessanter und bedeutender, je mehr sich in ihm wesentliche Elemente unserer idealen Natur verkörpern, je bestimmter es allgemeine Interessen, Zustände und Richtungen vertritt, welche in ihm zum individuellen Ausdruck gekommen sind? Wir messen danach, aus einem natürlichen Takte, schon im Leben seine Bedeutung ab. Ein Leben, welches gar nicht auf etwas Höheres hinausweist, welches gar nicht die Kraft gewonnen hat, irgend eine allgemeine substanzielle Richtung in sich auszugestalten und zum persönlichen Ausdruck zu bringen, ist gehaltlos und dürr. Die Kunst aber concentrirt das, was im wirklichen Leben noch in die Breite vielfacher Zufälligkeit aus einander gezogen, von tausend Endlichkeiten und Störungen unterbrochen ist, zu einem ununterbrochen bedeutungsvollen Dasein, indem sie gleichsam die Schlacken der Zeitlichkeit aussondert und das reine Gold einer stets bedeutungsvollen Persönlichkeit zeigt. Dies ist das Wesen jedes dichterischen Charakters. In der Natur wurzelnd und die menschliche Natur offenbarend, ist er doch zugleich von der Sandbank des gemeinen Lebens losgerissen und auf den vollen Strom des idealen Lebens getrieben.

Dasselbe Bild hat nun der darstellende Künstler wieder zu er-

---

Malers, wo ja auch der Genuß aufhören würde, wenn ich je vergessen könnte, daß ich vor einem Bilde stehe." Dramaturgische Blätter II. S. 12.

zeugen. Durch ihn ſoll mithin der von dem Dichter gezeichnete Charakter als ein zugleich allgemeines, unſere ideale Natur feſſelndes und als ein individuelles, durch und durch lebendiges Weſen vor uns erſcheinen. Aus dieſem Geſetz der dramatiſchen Darſtellung folgt die Stellung und die Aufgabe des Künſtlers zu den verſchiedenen dramatiſchen Charakteren. Sie ergiebt ſich als eine dreifache. Hat der Schauſpieler einen dichteriſchen Charakter darzuſtellen, in welchem ſich die Idealität und individuelle Lebendigkeit völlig durchdringen; ſo hat er dieſe Geſtalt ſchöpferiſch im Geiſte, wie ſie empfangen worden, wieder zu gebären. Seine Aufgabe iſt dann, den Intentionen des Dichters in ihrem ganzen Umfange nachzukommen, und ſein getreuer Interpret zu werden. Solchen Geſtalten gegenüber erhebt ſich der dramatiſche Darſteller zur Höhe des Dichters, wenn er das von dem Dichter geſchaffene Bild frei in ſich aufnimmt und in ſeinem Sinne verkörpert. Deckt, ſo zu ſagen, ſeine Verleiblichung die in ſich fertige Geſtalt des Dichters, verwirklicht er den Mikrokosmus des Dichters, ſo hat er ſeine Aufgabe abſolut gelöſt. Dies iſt das Verhältniß des darſtellenden Künſtlers allen wahrhaft dramatiſchen Charakteren gegenüber. Hier kann der darſtellende Künſtler den Dichter nicht überflügeln, da ſein höchſtes Verdienſt darin beſteht, den dramatiſchen Charakter ganz, wie ihn der Dichter angeſchaut und zur Erſcheinung gebracht hat, ſchöpferiſch wieder zu erzeugen. Wie viel Spielraum ihm die Ausführung des im Einzelnen vom Dichter oft nur Angedeuteten, die Vermittelung aller Zuſtände und Empfindungen, überhaupt die völlige Belebung des Bildes bis in das Detail eines vollſtändigen Menſchen gewährt*), gehört einem andern Orte auszuführen an, wo wir die Charakterdarſtellung für ſich zum Gegenſtand unſerer

*) In dieſem Sinne ſagt Tieck: „Wie der Muſiker in der Oper ſich des Textes bemeiſtert, ſo giebt es im größten Dichterwerk viele Stellen, wo der Poet zurückſtehn muß, und die Herrſchaft der Bühne beginnt, wo der Genius des Schauſpielers allein regieren muß.“ Dramaturgiſche Blätter I. S. 85.

Erörterung machen. So wenig der Künstler hier scheinbar zur Verwirklichung des Dichters beizutragen hat, weil der Letztere ihm bereits ein ganzes, volles Menschendasein vorgeschaffen, dem er in allen Beziehungen ganz nachzukommen Noth hat, so fordert doch gerade diese Aufgabe wieder die genialste, die schöpferischste Thätigkeit des Schauspielers. Denn hier muß er, um nur nicht hinter dem Dichter zurück zu bleiben, einen dramatischen Charakter als einen solchen anschauen und gestalten. Er bedarf also gerade jener seltensten Kräfte, um die von dem Dichter versöhnten Gegensätze des Idealen und Realen, der Begriffsallgemeinheit und des individuellen Lebens auch in dieser Durchdringung zu verwirklichen. Dies aus der Natur der Sache Entwickelte beweiset sich auch ganz in der Erfahrung. Am seltensten sind die Darsteller Shakspearscher Menschen; und dies aus keinem andern Grunde, als weil nur eine geniale Künstlernatur die geheimnißvolle Tiefe dieser eben so idealen, und doch wieder mit so völliger Naturwahrheit sich bewegenden Menschen verkörpern kann. Wie in dem Dichter bei der Erschaffung dieser Mikrokosmen alle Kräfte zugleich blühten und die Frucht dieser ewigen Persönlichkeiten hervorbrachten, so müssen auch in dem Darsteller dieses Dichters und aller Charaktere, welche in gleichem Geiste empfangen sind, alle geistigen Kräfte zur Erzeugung solcher Gestalten thätig sein. Kein noch so begabtes Naturel, kein noch so scharfsinniger Verstand, welche sonst schon Verdienstliches geben können, reichen hier für sich aus. Nur der volle, mit dichterischer Tiefe und Scharfsinn zugleich ausgestattete Mensch kann ganze Menschen wiedergebären.

Anders verhält es sich bei der Darstellung von Charakteren, in welchen das Gleichgewicht der idealen und individuellen Lebendigkeit gestört ist. Dies ist auf eine zweifache Weise möglich, welche auch eine doppelte Aufgabe für den darstellenden Künstler bedingt. Entweder überwiegt das ideale Element in dem Charakter so, daß es nicht zur völligen individuellen Lebendigkeit verarbeitet worden ist; oder die individuelle Lebendigkeit ist auf Kosten der

Idealität und der Allgemeinheit geltend gemacht worden. Im ersteren Falle sind dem Charakter, so zu sagen, die Wurzeln entzogen, aus denen er die Nahrung für sein besonderes Dasein schöpft, der ätherische Leib ist zu leicht und frei und verbirgt uns eine scharfe Zeichnung, und eine festgefugte Gliederung. In Gestalten mit so vorwaltender Idealität des Gedankens, welche nicht bis zur völligen Menschwerdung gediehen sind, erscheint daher die Persönlichkeit, welche zum Träger derselben gemacht worden, mehr wie ein Gefäß, in welches dieses Gedankenpathos eingesetzt ist, wie ein eigner zu diesen Gedanken mit Nothwendigkeit gehörender Leib. Es ist dann mit einem Worte der Dichter, der sich selbst in einer Gestalt verkörpert, in der er aber seine Physiognomie nicht ganz hat verwischen können. Aus dem Gesagten ergiebt sich die absolute Stellung des Schauspielers zu dichterischen Gestalten dieser Art. Da ihnen ein geringes Maaß von individueller Lebendigkeit inne wohnt, so hat der Künstler offenbar die Aufgabe, gerade nach dieser Seite hin seine Darstellung gravitiren zu lassen. Fortgetragen von den Wogen des Gedankens und der Tiefe des allgemeinen Gehaltes, der einer Persönlichkeit geliehen ist, hat er seine Gestaltungskraft aufzubieten, um auch, so viel als möglich, den ätherischen Leib in einen wirklichen zu verwandeln. Hier erscheint also der schöpferische Schauspieler als der wahre Ergänzer des Dichters, indem er gerade da die Naturwahrheit, die Darstellung eines besondern individuellen Menschen sich zum Ziele macht, wo sie vom Dichter nicht in völliges Gleichgewicht mit dem allgemeinen Gehalte des Dargestellten gesetzt worden ist. Concentrirt er nach dieser Seite hin seine Kraft, so giebt er gerade das, was vom Dichter verabsäumt worden war *). Vermag der Schauspieler nicht das Höchste von schöpferischer Thätigkeit zu leisten, welches wir in die

*) Dieser Mangel ist, so zu sagen, das Menschliche, welches dem Dichter widerfahren. Lessing sagt in der Vorrede seiner Dramaturgie: „Der Schauspieler muß überall mit dem Dichter denken, er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren, für ihn denken.

Verwandlung eines mehr idealen Geschöpfes in ein völlig lebendiges, persönliches Wesen setzen; so kann er hier schon, durch die Intelligenz, welche ihm das Verständniß der Gedanken aufschließt und den rhetorischen Schwung, der sie an das Gemüth bringt, allerdings bedeutende Wirkungen hervorbringen. Die höchste Palme wird uns aber erst derjenige erringen, in dem die rhetorische Bildung und die Intelligenz auch von einer Kraft unterstützt sind, welche Alles in der Form individueller Persönlichkeit anzuschauen und zu gestalten im Stande ist. Beispielsweise wäre etwa hier unter den klassischen Figuren an Nathan den Weisen, an Marquis von Posa, Max Piccolomini und Thekla, überhaupt an manche der Schillerschen Charaktere zu erinnern. In den Genannten waltet das Pathos des Gedankens und der Reflexion, überhaupt das Element einer gewissen abstrakten Idealität vor. Zu ihrer Darstellung könnten daher die vorhergenannten Eigenschaften des rhetorischen Schwungs und der Verstandesbildung auszureichen scheinen. Und gewissermaßen lösen sie auch die Aufgabe insofern, als sie dem Maaße der dichterischen Schöpfungskraft nachkommen. Ein wahrhaft genialer Schauspieler wird aber hier selbst über den Dichter insofern hinausgehen, als er den genannten Gestalten auch ein individuelles Leben einzuhauchen vermag. Aus dem Gesagten ergiebt sich mithin folgendes allgemeine Gesetz: Je mehr ein Charakter nach der Seite der Idealität und Allgemeinheit hin gravitirt, desto mehr hat ihn der darstellende Künstler nach der Seite der Naturwahrheit gravitiren zu lassen; d. h. desto eifriger wird er bedacht sein müssen, ihn zu einem individuellen Menschen zu gestalten und sich nicht von dem Glanz der Beredsamkeit und den augenblicklichen Triumphen blenden zu lassen, welche das Pathos des Gedankens und der Empfindung bei einem begeisterungsvollen und von Intelligenz getragenem Vortrage ihm zu bereiten nicht verfehlen. Aus diesem Grunde kann auch ein Talent gerade durch häufige Darstellung dramatischer Gestalten, in denen das rhetorische Element vorwaltet, leicht auf eine falsche Bahn gerathen und, mit den

rasch erworbenen Erfolgen zufrieden, sich für die Darstellung völlig lebendiger, durch und durch menschlicher Charaktere zuletzt untauglich machen. An dieser Ohnmacht, wirkliche Menschen zu gestalten, kranken die meisten modernen Dichter in ihren Dramen; ein Mangel, der in einer Zeit so überwiegender Reflexion und so erstarkten Denkens, sehr erklärlich ist, besonders da ein Reichthum von Anschauungen und Gedanken, selbst tiefsinniger Art, schon ein allgemeines Eigenthum geworden sind. Dieser Mangel muß auch nothwendig auf die darstellenden Künstler zurückwirken, deren Talent zu individualisiren sich daher auch immer mehr und mehr verflüchtigt. Diesem Streben ins Unpersönliche, das zuletzt in die leerste Allgemeinheit ausartet, hat darum auch der Schauspieler, gerade weil es in der ganzen Richtung der Zeit bedingt ist, mit um so größerer Anstrengung zu begegnen, als die Neigung, das Allgemeine und Ideale über die Darstellung der konkreten Persönlichkeiten zu setzen, ihn zuletzt zum bloßen Deklamator herabsetzt*).

Dieser von uns bezeichneten Richtung gegenüber erhebt sich ihr Gegensatz, welcher das dritte Verhältniß des Schauspielers zu den dramatischen Charakteren ergiebt. Die Kehrseite der auf Kosten oder mit der Unterordnung des individuellen Lebens gebildeten idealen Gestalten zeigen uns diejenigen Figuren, in denen das Individuelle wieder die Idealität und Allgemeinheit vernichtet und

*) Als Beleg für unsere obige Entwickelung wäre etwa an Kemble zu erinnern, den auch Tieck mehr Deklamator als Schauspieler nennt. Das Bild, welches Tieck in den dramaturgischen Blättern von ihm entwirft, stellt ihn ganz in die Kategorie derer, welche das Individuelle der abstrakten Idealität aufopfern. „Kemble verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltsamkeit seines Bildes und die wunderbare Mannigfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element einer edlen, einer stets würdigen Gebärde und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herabgezogen hat: so wählt er einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinauf hebt.“ Tieck a. a. O. III. S. 30.

aufgezehrt hat, so daß sie in ihrer Erscheinung nicht zugleich die Forderungen unserer idealen Natur befriedigen. Während die Ersteren sich entweder in die Allgemeinheit der Reflexion und des Rhetorischen verlieren, oder gar als lebendige Menschen aufhören zu existiren, so streifen die Letzteren, entweder an das bloße Konterfei des gemeinen Lebens, oder gehn ganz und gar in Abbilder der gemeinen Wirklichkeit über, in welchen das Ideale völlig erloschen ist. Hierher gehören die meisten Gestalten der Schröderschen, Iffländischen und die besseren Figuren Kotzebuescher Dramen, denen man allerdings eine gewisse Naturwahrheit, ein eignes, selbstständiges Leben nicht absprechen kann, die aber durch ihren geringen idealen Gehalt sich nicht über die Lebenswoge der Alltäglichkeit erhoben haben. Ihnen traten die idealen Schöpfungen Schillers und Göthes mit der ganzen Energie dichterischer Begeisterung entgegen, durch welche, diesem Abbild einer Wirklichkeit gegenüber, in der sich nur das Leben in seiner endlichen Erscheinung mit Treue wiederholte, ein Reich idealer Interessen und selbstbewußter Zwecke aufgebaut wurde, worin der Mensch eine zweite Welt freier Geistigkeit vor sich aufgethan erblickte.

Wie nun der große Schauspieler den Gestalten von überwiegender Reflexion und allgemeinem, rhetorischen Pathos den Körper anzuerschaffen hat, der ihnen die Schwerkraft giebt, sich als Wesen unserer Art auf der Erde erhalten und bewegen zu können, so ist es dagegen seine Aufgabe, die dramatischen Charaktere, welche nur die Naturwahrheit und Treue als Mitgift empfangen haben, zu erheben, und ihnen einen allgemeineren Gehalt einzuhauchen, der sie doch wieder über die Woge des gemeinen Lebens emporhält. Hier ergänzt der Schauspieler auch den Dichter; nur in der entgegengesetzten Weise, indem er die Gestalten veredelt und sie dadurch einer idealen Welt übergiebt. Es versteht sich von selbst, daß dies aus dem Begriffe entwickelte Gesetz durch den jedesmal vorliegenden Charakter beschränkt und modificirt wird. Die Schwierigkeit, aber zugleich das Schöpferische des Künstlers liegt darin, durch eine

solche Veredelung den Charakter, die Naturwahrheit nicht zu verwischen und ein Zwittergeschöpf zu formen, das zwischen Idealität und Wirklichkeit mitten inne schwebt, unfähig, wirklich zu entstehn, weil es von beiden Welten gleich entschieden zurückgewiesen wird. Große, besonders zur Darstellung edler Persönlichkeiten reich begabte Künstler haben das von uns Entwickelte auch durch die That bewiesen, wie denn namentlich von Schröder versichert wird, daß er auch den Charakteren des gewöhnlichen Lebens, der bürgerlichen Sphäre eine ideale Seite abzugewinnen vermocht und aus derartigen Figuren etwas unendlich Edleres geformt habe, als in der Phantasie des Dichters oder des Lesers lebendig gewesen sei. Auch beruht offenbar die Epoche machende Erscheinung Eckhofs nach allen Berichten wesentlich darauf, daß er zuerst dem hohlen Pathos der altfranzösischen Schule durch seine stets auf eine edle Naturwahrheit gerichtete Darstellung entgegengewirkt habe*). Wie Lessing als Dichter, besonders aber als Kritiker den Sturz des französischen Dramas und dieser ganzen Richtung herbeigeführt, so hat Eckhof, als Schauspieler, den Bruch mit der auf die Rhetorik und Deklamation gerichteten, zur völligen Unnatur ausgearteten Darstellungsweise begründet**). Seine ganze edle Persönlichkeit scheint ihn besonders für die Idealisirung solcher, der bürgerlichen Sphäre entnommenen Charaktere geeignet zu haben***). Uebrigens verräth

*) Alle urtheilsfähigen Zeitgenossen Eckhofs stimmen darin überein, daß in seinen Darstellungen die höchste Naturwahrheit gewaltet habe. Engel in den Ideen zu einer Mimik I. S. 74 sagt in dieser Beziehung: „Wahrheit war bei ihm das erste, Schönheit das untergeordnete Gesetz."

**) Insofern ist er auch als der eigentliche Begründer deutscher Schauspielkunst anzusehn, als er zuerst mit großem Erfolge darauf ausging, ganze Menschen darzustellen, und sich durchaus frei hielt von allen nur abstrakten Auffassungen und bloßer Gattungsallgemeinheit. Daher rührte auch seine unglückliche Manier, wenn er französische Helden spielte. Ueber den letzteren Punkt vergl. Engel a. a. O. I. S. 75.

***) Göthes Werke XXVI. S. 196 und Lessing an mehreren Stellen der Dramaturgie.

eine Virtuosität in dieser Gattung von Charakteren unstreitig einen viel entschiedenern Beruf für dramatische Darstellung, selbst wenn der Darsteller sich auch nicht bis zum Veredler des Charakters zu steigern vermag, als die Begabung, welche die auf Rhetorik und dem Pathos des Gedankens vorzugsweise ruhenden dramatischen Gestalten effektvoll darstellt. Denn der Erstere offenbart immer die eigentlich gestaltende, lebendige Persönlichkeiten erschaffende Kraft, während der Letztere schon mit einer gewissen dichterischen Empfindung ausreicht, ohne deshalb wirklich das Gegebene in selbstständige Gestalten verwandeln zu können. Vom Standpunkt der Bildung aus betrachtet, wird daher der Schauspieler, der sich vielfach in Darstellungen aus der Sphäre des bürgerlichen Lebens versucht, viel weniger Gefahr zu besorgen haben, als wenn er sich, ohne großes individualisirendes Talent, die von uns bezeichneten Figuren der zweiten Gattung wählt. Denn hier bringt schon der glücklich ausgestattete Deklamator Wirkungen hervor, welche das Individuum leicht über das Maaß seines wirklich darstellenden Talents täuschen; während er auf dem Boden des bürgerlichen Schauspiels, in seinem weitesten Umfange, ohne gestaltende Kraft gar nichts ausrichtet und leichter über das Maaß seiner Begabung belehrt wird*).

Wir haben aus dem Wesen der Schauspielkunst die verschiedene Stellung des Künstlers zu seinem Stoffe, den dramatischen Gestalten, abzuleiten versucht. Ueberall erkannten wir die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit, der Gattungsallgemeinheit und des individuellen Lebens als das absolute Ziel der darstellen-

*) Die Gefahr in dieser Richtung der darstellenden Kunst liegt darin, wenn sich der Schauspieler durch ein glückliches Talent Gestalten des gemeinen Lebens mit einer Fülle individueller Züge nachzubilden, zu einem häufigen Nachahmen der gemeinen Wirklichkeit verleiten läßt. Die wohlfeilen Triumphe, die solche abgerissenen, mit Glück wiedergegebenen Züge des gemeinen Lebens, in der Regel zu einem Schauspieler wider Willen zusammengekittet, dem Darsteller bereiten, können in ihm zuletzt ein solches Gelüst der Nachahmung erzeugen, daß er das ernste Studium der Charakterdarstellung einer solchen müheloſen Erndte aufopfert.

den Kunſt. Aus unſerer Entwickelung erledigt ſich auch der Werth der beſonders in Deutſchland ſo oft wiederholten Forderung an den darſtellenden Künſtler, er müſſe uns auch in ſeiner äußern Erſcheinung die volle ſinnliche Illuſion des darzuſtellenden Charakters gewähren, wobei man denn faſt ausſchließlich ein etwaniges Mißverhältniß der Jahre des Künſtlers mit dem Alter, welche ſeine Rolle etwa vorſchreibt, vor Augen hat und als ſtörend zurückweiſt; ein, beſonders den Künſtlerinnen, ſo oft entgegen gehaltener Anſpruch, daß ſie vor demſelben ſich nicht ſelten freiwillig von einer Rolle zurückziehn, aus Furcht, einem ſolchen Maaßſtabe gegenüber, auch bei der höchſten Kunſt, nicht mehr die volle Wirkung hervorbringen zu können. Iſt die Kunſt nur ein Abbild der Natur, ſo hat man freilich Recht. Betrachtet man ein Kunſtwerk mit denſelben Augen wie ein Naturwerk, d. h. ſoll es auch als ein ſolches auf uns wirken, ſo liegt es freilich auch nicht fern, ſich erſt durch die Kenntniß des Taufſcheins in die völlige Illuſion verſetzen zu laſſen. Vom Standpunkt der Kunſt aus dürfen wir aber nicht die plumpe Wahrheit der Natur zum Maaßſtabe machen, ſondern nur jenen ſchönen Schein, der das von der freien Phantaſie Geſchaffene zwar vor die Sinne bringt, aber doch, um ſogleich unſerer geiſtigen Anſchauung überliefert und von ihr vernommen und gerichtet zu werden. Die Sinne ſind allerdings das Medium, wodurch die zu ſinnlichem Leben ausgearbeitete Geſtalt an uns kommt, aber mit ihrem Erſcheinen iſt ſie ſogleich auch in das Reich der Phantaſie verſetzt, an welches ſie ſich wendet, um durch ſie das Leben wieder zu entzünden, welches ſie von ihr ſelbſt empfangen hat.

Wir müſſen es unſern überrheiniſchen Nachbarn, welche wir ſo ſo gern als frivol ſchelten, nachrühmen, daß ſie in dieſer Rückſicht künſtleriſcher geſtimmt ſind, als wir, indem es ihnen durchaus nicht in dem Maaße, als uns, darauf ankommt, auch jene natürliche Wahrheit der ſinnlichen Erſcheinung auf der Bühne anzuſchauen. Kennt doch faſt jeder Franzoſe das Alter der Mars, und weiß den Abſtand deſſelben von den jugendlichen Rollen, welche ſie zum Ent-

zücken von fast zwei Generationen dargestellt hat, ohne daß es dem Publikum einfällt, sich dieses prosaische Exempel vorzuhalten und sich dadurch für den Genuß zu erkälten. Man fühlt sich vielmehr von jener Kraft und Jugend des Geistes zauberisch berührt, über welche die Zeit fast machtlos hingegangen, weil man das, worauf es in aller Kunst ankommt, ein Werk des Geistes vor sich zu sehen, keinen Augenblick vermißt. So lange uns also ein Darsteller die ganze Fülle eines individuellen Lebens in idealer Form vor uns zu entfalten, so lange seine freie Phantasie sich einen der dichterischen Anschauung entsprechenden Leib zu bilden vermag, so lange haben wir auch nicht das geringste Recht, die frostige Berechnung seines Alters in die Wagschale unserer Kritik zu werfen. Wir verkennen damit den Standpunkt, der allein der Kunst würdig ist, durchaus*). Das künstlerischste Volk der Welt, die Griechen, hat sich vielleicht durch nichts so sehr zum Genuß der Kunst reif gezeigt, als daß es fast mit Rigorosität den Maaßstab der sinnlichen Illusion aus seinen Kunstschöpfungen verbannte, und sich überall in der Kunst, und namentlich im Theater, einem der Idee entsprungenen Werke gegenüber fühlte, welches es in seiner geistigen Tiefe und dichterischen Wahrheit in sich aufnehmen und genießen wollte. Ganz in Uebereinstimmung mit dieser Forderung des griechischen Volks weist auch der mit demselben verwandteste Dichter unserer Nation **diese Prätension eines prosaischen Sinnes entschieden zurück** **).

*) Diesen Gesichtspunkt des schönen Scheins festhaltend gegenüber der plumpen Wahrheit der Natur hat Göthe sogar an der Darstellung der Frauenrollen durch Männer, wie in den komischen Komödien einen gewissen Genuß gefunden und findet die Ursache darin: „Daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb, und durch das geschickte Spiel nur eine Art selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde." Göthes Werke XXXVIII. S. 177.

**) Göthe (Werke XXXXIX. S. 157) sagt in dieser Beziehung: Es erscheint mir wie eine Krankheit des deutschen Publikums, die sich auch schon den Schauspielern mitgetheilt hat, daß man Männer und Weiber nicht jung

Der darstellende Künstler in seinem Verhältnisse zum Publikum.

Kein Künstler ist ohne ein empfangendes und genießendes Publikum zu denken. Aus dem Eindruck, den sein Werk auf dasselbe hervorgebracht, erfährt er das Maaß seiner Wirkung und empfängt sich selbst gleichsam zurück. Aber der ächte Künstler ist eine privilegirte Natur, der durch eine unabweisbare Macht zur Produktion getrieben wird und unter das Gesetz dieser innern Nöthigung gestellt ist. Weil er der höher Begabte ist, so giebt er auch mehr, als das Publikum erwarten und fordern kann, denn er schließt ja erst bisher ungekannte Welten auf, er ruft Gestalten wach, mit denen er plötzlich unsere Phantasie bevölkert, und sie in uns einheimisch macht. Aber indem er unendlich mehr giebt, als was das Publikum wollte und selbst ahnete, findet er auch in der Regel bei seinem Erscheinen noch nicht den geeigneten Boden, auf welchem sein Werk fortwuchern kann. Die geistige Ohnmacht der Mehrzahl, den ganzen Vollgehalt, den er schön gegliedert vor uns hinstellt, als ein Ganzes aufnehmen zu können, verkümmert ihm nicht selten am Anfang die geeignete Stätte, wo sein Gemälde die rechte Beleuchtung empfangen und vollständig wirken kann. Daher der in der Geschichte der Künste so häufige Widerstand, den große dichterische Werke, sogleich bei ihrem Erscheinen, von dem Publikum erfahren,

---

genug haben kann. Könnten wir doch zu einer Zeit, wo wir von den französischen Bühnen so viel Schlechtes auf die unsere übertragen, auch ihre Tugenden nachahmen. In Frankreich fragt Niemand nach dem Alter der Künstler, sondern nur nach ihrer Kunst. Wie sollen auch Jünglinge gefunden werden, die schon Künstler sind? Die ernsten Bemühungen aber des Schauspielers lassen ihre Spuren auf dem Antlitz zurück, und wenn er sich auch durch Spiel bildet, so geschieht es doch nicht spielend." Ganz in demselben Sinn spricht sich Tieck aus (Dramaturgische Blätter I. 31): „Der Deutsche kommt immer mehr in die wunderliche Gewöhnung, die Hauptsachen aufzugeben, wenn alle Nebendinge, bis auf das Unbedeutendste hinab, nur fein natürlich sind;" vergl. II. S. 24 in Bezug auf die Darstellung der Julia.

welches erſt zu ihrem Verſtändniß erzogen werden muß *). Der Künſtler hat ſich alſo auch ſeine Geltung zu erkämpfen und oft ſteht gerade die Tiefe eines Werkes mit den erſten Wirkungen bei ſeinem Erſcheinen im umgekehrten Verhältniſſe. Nur die Gleichgeſinnten, die wahlverwandten Menſchen, und deren iſt immer eine ſehr geringe Anzahl, entdecken ſogleich darin die Offenbarungen eines höheren Genius; erſt der Verlauf der Zeit macht auch ſie zu einem Gemeingut. Und wie oft hat nicht erſt die Nachwelt den Künſtler in ſein Recht einzuſetzen, welches ihm die Mitwelt durch ihre beſchränkten Anſprüche und ihren kleinlichen Maaßſtab verkümmerte.

Jeder Künſtler, deſſen Werk den Akt ſeiner Schöpfung überdauert, kann ſich tröſten, auf eine ſpätere Zeit berufen, und ſelbſt mit der unendlichen Gewißheit des Genies, welche das Zeugniß des Geiſtes vom Geiſte iſt, auf die Nachwelt blicken. Nicht alſo der darſtellende Künſtler, deſſen Werk ſeinen Schöpfungsakt nur im Gemüthe des Zuſchauers überlebt, in dem es die einzige Spur ſeines Daſeins zurückläßt. Aber dieſes weiche Element kann das ihm eingeprägte Bild nicht wieder frei entlaſſen; und gerade in der Mittheilung, in dem Verlangen, das Erlebte wieder zu erzeugen, wird uns dieſe Ohnmacht erſt recht klar. Das auch von der geſchickteſten Hand hingezeichnete Bild eines darſtellenden Künſtlers und ſeiner Wirkungen iſt immer nur ein ſchwacher, faſt verwiſchter Umriß, den der Empfänger ſich erſt zu einer lebendigen Figur ausfüllen muß. Und doch entſpricht dieſe Ergänzung aus der Phantaſie des Vernehmenden dem beabſichtigten Bilde durchaus nicht,

*) In der Victoria Accorombanis I. S. 253 drückt Tieck dies unvergleichlich ſchön aus, indem er ſagt: „Auch die ſchönſten Werke müſſen erſt den Mispeln ähnlich eine Weile ſtill und ungenoſſen liegen bleiben, bis ſie für den Gaumen der Menge die weiche Reife erlangt haben, daß dieſe den Geſchmack an ihnen finde. Der Enthuſiaſtiſche verſteht ſie früher und gewiſſermaßen im voraus, ſo wie der wilde, leicht erhitzte Ungebildete bald dieſes bald jenes weſenloſe Geſpenſt als ſeinen Gott anbetet und ihm einen Dienſt weiht, der viel größer iſt, als der nüchterne Götze ſelbſt."

weil er immer nur das Beste, was er selbst im Geiste anzuschauen im Stande ist, und wofür er einen Maaßstab durch selbst erlebte Wirkungen gewonnen hat, zur Ausführung der Skizze hinzubringen kann. Wer vermag Flecks wie Donner rollenden Ton, und wie er in großen tragischen Augenblicken, als Karl Moor nach Erkennung des Vaters rast, „ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht, über seine Schwäche sich knirschend aufrafft und nun noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nicht gehört waren" (Tiecks Phantasus Theil 3, S. 504 u. f. f.), wer vermag selbst diese begeisterungsvolle Schilderung zu einem lebendigen Gemälde zu erheben, welches dem wirklich Erlebten nur im geringsten entspräche. Selbst wenn der Leser die dichterische Anschauung des Charakters in seiner vollen Lebendigkeit in sich trägt, so deckt diese Zeichnung immer nur sein eignes Bild und erregt nur das Verlangen, seine Phantasiegestalt als ein wirkliches Geschöpf also vor sich zu sehn. Fehlt ihm aber dies, so vernimmt er nur Worte, bei denen er auch nicht die geringste Anschauung hat und welche er mühsam mit dem Besten, was er gesehn, zusammenhält, wodurch sich ihm jedoch nur das Gesehene und Erlebte, nimmermehr der bezeichnete Künstler, vergegenwärtigt *).

Der dramatische Künstler ist also ganz an die Gegenwart gewiesen; sie ist seine Göttin; was sie ihm nicht gewährt, kann kein tröstender Hinblick auf spätere Zeit ihm ersetzen. Von ihr hat er daher die volle Anerkennung zu gewinnen und zu fordern. Ein Schauspieler, den die Mitwelt nicht anerkennt, ist unwiederbringlich

*) Tieck selbst bekennt (Dramaturgische Blätter III. S. 25): „Freilich geht ihr (d. h. der Bühnenkunst) Erzeugniß auch selbst spurlos, wie ein Schatten, vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmuth, denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Worte genügen, und keine Bezeichnungen, das kenntlich und deutlich charakterisiren zu können, was der hingerissene Zuschauer gesehen und gehört hat."

zu den Todten geworfen. Wie aber einer Nation erst durch die großen Dichter und Denker die höhere Stufe zum Bewußtsein gebracht wird, welche diese vertreten, so wird auch der große Darsteller durch seine eigenen Leistungen erst den Maaßstab für seine Schöpfungen abgeben können, weil er ebenfalls höher steht, als das Publikum, dem er seine Gaben darbringt. Gewissermaßen stellt der epochemachende Schauspieler selbst erst die höchsten Forderungen an die darstellende Kunst fest, indem er das bis dahin noch nicht Gekannte verwirklicht und das, was die Phantasie Einzelner nur als ein abstraktes Ideal sich geträumt hatte, als darstellbar zeigt*).

Ein Publikum schwingt sich, als Gesammtheit gedacht, nicht über das hinaus, was es in der Kunst sieht und erlebt, sondern schränkt sich danach ein. In Einzelnen, die eine große Erinnerung früherer Zeiten als Maaßstab mitbringen, oder auch ein Höchstes in ihrer dichterischen Phantasie tragen, ist wohl der Widerspruch des Geleisteten mit den absoluten Forderungen lebendig, aber die Gesammtheit wird ihren Maaßstab immer von dem in der Gegenwart Gebotenen entnehmen. Eine lange Pause im Genuß des Vortrefflichen in einer Gattung der dramatischen Kunst führt von selbst eine andere Stimmung und gleichsam einen verengten Sinn mit sich, womit das Publikum die Leistungen der Gegenwart empfängt. Die Ansprüche erweitern sich erst mit einer bedeutenden Erscheinung, welche das bisher genügsam Aufgenommene in seiner Armuth zeigt, und damit auch die Existenz desselben schmälert. Die Lebensbedingungen sind mit dem Momente, wo ein großer dramatischer Künstler plötzlich in eine verwaiste Welt einschreitet, und die Gemüther entzündet, völlig verändert, denn das Erlebte läßt sich nicht wieder verwischen und dringt immer als ein unwilliger

*) Wo sich große Schauspieler hervorgethan, da haben sie auch in der Regel eine Reform, namentlich in der Recitation hervorgebracht, indem sie sowohl die Monotonie des Sprechens als das hohle Pathos verbannt und eine ächte Sprechweise eingeführt haben. So führten Baron und Garrik die Natur wieder ein. Tieck, dramaturgische Blätter II. S. 84.

Mahner bei den in das alte Geleise wieder einlenkenden Leistungen hervor. Anders bei denjenigen Künsten, in welchen man durch die Vergegenwärtigung des Vollendetsten, was in ihnen hervorgebracht worden, das Dargebotene sogleich zu messen im Stande ist, wo also das Mittelmäßige und Verfehlte wirklich verurtheilt werden kann und nicht erst einer bedeutenden Erscheinung zu harren hat, um sich über die Forderungen und über das Maaß des Gegebenen zu orientiren. Freilich kann auch der höhere Maaßstab bisweilen gänzlich entrückt werden, wenn ganze Zeitalter in Dumpfheit versinken und in Richtungen abirren, in welchen sich theils ein zu geistiger Ohnmacht herabgedrückter, theils ein künstlich angespannter, alles wahre Leben belügender Sinn kund giebt. Da erscheinen denn freilich alle Lebensbewegungen von dem Verderben ergriffen, weil die allgemeine Krankheit des Geschlechts die edlen Organe so vergiftet hat, daß auch die Besten sich diesem Zustande nicht entwinden können.

Die Kunst der dramatischen Darstellung als ganz in die Gegenwart aufgehend und, so zu sagen, gewissermaßen ohne Geschichte und ohne eine lebendig wirkende Vergangenheit, bedingt dadurch auch die ganz eigenthümliche Stellung des Künstlers mit allen ihren Folgen. Unter dies Gesetz der alleinigen Wirkung auf die Gegenwart und in der Gegenwart gestellt, muß er auch alle Konsequenzen desselben auf sich nehmen. Es handelt sich hier besonders darum, die positive und negative Seite dieser Erscheinung ins Bewußtsein zu heben. Für die Schranke, welche den darstellenden Künstler ganz in die Gegenwart bannt, und ihm die Aussicht auf ein dauerndes Fortleben in seinem Werke raubt, ist ihm unter allen Künsten die höchste Wirkung in den Moment zu concentriren und sie zu erfahren, als ein Ersatz vergönnt. So ersetzt gewissermassen die Intensität des augenblicklichen Siegs über das Gemüth die ihm fehlende Extensität in der Zeit. Die Unterwerfung der Empfindung ganzer Massen unter den von ihm dargestellten Zustand der Seele, welchen der große dramatische Künstler in dem Momente seines

Schaffens vollbringt, muß ihm eine Entſchädigung geben für die ſchmerzliche Gewißheit, der Nachwelt nichts als den Namen eines großen Schauſpielers hinterlaſſen zu können *).

Es liegt aber in der Natur dieſer Kunſt ſelbſt, die ungeheuerſten Wirkungen in den Moment zuſammenzudrängen. Von dem geiſtigen Gehalt einer reichen Schöpfung getragen, führt er das volle Menſchenleben in ſeinem höchſten Ausdruck, in ſeinen ergreifendſten Zuſtänden, auf- und abwogend in dem ungeheuren Bette, welches die dichteriſche Weltanſchauung ihm gegeben, und wohin die Phantaſie den Strom des Lebens geleitet, vor die ſinnliche und geiſtige Anſchauung zugleich. Das Erſchütterndſte, was das Gemüth zu durchleben vermag, der Jubel eines trunkenen Entzückens, die Furchtbarkeit dämoniſcher Naturen, der erhabene Widerſtand einer großen Seele gegen die Gewalt des Geſchicks, und dann wieder der alle Gebrechen der Zeitlichkeit, alle mit ehrgeiziger Spannung verfolgte Intereſſen verflüchtigende und in dieſer Zerſetzung ſich genießende Humor, alles dies, und was die Menſchenbruſt in ihrer tiefſten Tiefe zu durchleben vermag, das tritt durch den dramatiſchen Künſtler geharniſcht vor uns hin. Aus dem weichen Elemente der Phantaſie heraus in die Wirklichkeit gewieſen, verwandelt in ein ſinnliches Daſein, drängen die Geſtalten auch mit der Gewalt der Wirklichkeit auf uns ein, ohne uns durch ihre Herbheit, ihre Unbarmherzigkeit, wie im Leben, zu verwunden, ſondern nur die Stärke des Eindrucks mit der Kraft der Wirklichkeit theilend. So beſtimmt den tiefſten Lebensinhalt, den die geiſtigſte der Künſte gebären kann, mit der Kraft eines unmittelbaren Erlebniſſes auszurüſten, ihm den Schein eines mit ſiegreicher, unwi-

*) Victor Hugo ſagt, indem er in ſeinen études sur Mirabeau herausgehebt, wie die eine Hälfte des großen Redners mit ſeinem Tode zu Grabe getragen wurde, ſehr ſchön: „Il faut bien le dire, dans tout orateur il y a deux choses, un penseur et un comédien. Le penseur reste, le comédien s'en va avec l'homme. Talma meurt tout entier, Mirabeau à demi.

derstehlicher Gewalt eindringenden Ereignisses zu leihen, das uns, indem es uns völlig an die Wirklichkeit kettet, doch zugleich völlig von ihr entfesselt, kann in Betracht der unmittelbaren Wirkungen Niemand mit dem darstellenden Künstler wetteifern.

Diese Fülle des unmittelbaren Lebens, welches der darstellende Künstler vor dem Zuschauer enthüllt, sichert daher auch dem an die Enge der Gegenwart, an den flüchtigen Augenblick des Erschaffens gebundenen Künstler die begeisterungsvolle Bewunderung der von ihm ergriffenen Massen. Auf den augenblicklichen Sieg über die Massen gewiesen, muß er sich aus ihrer Bewegung, welche jeden von ihm dargestellten Zustand ihm zurückspiegelt, zum vollen Genuß seiner selbst bringen. Aus diesen ihm zuströmenden Fluthen der gesteigertsten Empfindung schöpft er die Energie für seine Kunst und die Spannkraft für seine Thätigkeit. Dem Feldherrn und Redner gleich, welche beide die ganze Schwerkraft ihres Geistes auf die kurze Dauer ihres Schöpfungsakts zusammen drängen, und das einmal Versäumte, den einmal ihnen entrissenen Moment nicht wieder zu bannen vermögen, hat er ein Recht darauf, gleich jener, auch den Lohn unmittelbar mit der That zu empfangen. Und die nach seinem Willen gestimmten Massen werden auch nicht zögern, der innern Bewegung den nicht zurückhaltenden Ausbruch zu gestatten. Er ist das Ergebniß einer Wirkung, welche das Gemüth elektrisch berührt hat.

Es heißt, nach dem Entwickelten, die Natur der dramatischen Darstellung absolut verkennen, wenn man dem Schauspieler verargt, das ungeheuerste Gewicht auf die durch sein Spiel erzeugten offenbaren Wirkungen zu legen. Sie sind der Thermometer, wodurch er das Maaß seiner Kräfte erfährt, das Unterpfand für seinen Beruf und der Ersatz für die seinem Werke verweigerte Dauer. Indem aber der Schauspieler gerade seine ganze Persönlichkeit zu einem gefügigen Werkzeuge der Phantasie einsetzt, und nicht wie die andern Künstler sein sterbliches Theil hinter sein Werk zurückzieht, sondern im Augenblick des Schaffens, der zugleich der Moment ist,

in welchem er für immer gerichtet wird, im ganzen Umfange seines Daseins sich einer bewegten Menge hingiebt: so trifft ihn nothwendig jede Rückwirkung seiner Leistung unmittelbar, und berührt ihn in seiner ganzen Individualität. Diese beiden Momente, von dem Wesen dieser Kunst, wie wir gezeigt, untrennbar, ganz in die Wirkung seines gegenwärtigen Schaffens aufzugehn und die ganze Persönlichkeit selbst zu einem Organ für die Offenbarung seiner Kunst machen zu müssen, drängen den darstellenden Künstler gewaltsam auf diese zarte Linie, wo sich ein reizbares Selbstgefühl und die verletzbarste Eitelkeit unendlich nahe berühren.

Da die Anerkennung der Mitwelt der einzige Lohn des darstellenden Künstlers ist und dieser mithin auch über seinen absoluten Werth entscheidet: so hat er auch die vollstimmige Anerkennung mit Recht zu erstreben und in den Wogen eines stürmischen Beifalls sein Glück und seinen Genuß zu finden*). Sobald er in

*) So ist es zu allen Zeiten gewesen und wird zu allen Zeiten bestehn, weil es in der Natur dieser an die unmittelbare Theilnahme des Publikums gewiesenen Kunst liegt. Das geistreichste Volk der Welt, die Griechen, begleitete seine dramatischen Darstellungen mit den lebhaftesten Zeichen des Beifalls und Mißfallens. Vergl. Becker in seinem Charikles, Bilder altgriechischer Sitte III. S. 275. Man verfolgte die Vorstellung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit; jeder Mangel beim Dichter, wie beim Darsteller, wurde augenblicklich durch Zeichen des Mißfallens gerügt. Becker a. a. O. S. 277: Wo ein so feiner Takt im Publikum herrschte, daß nach Ciceros Ausspruch (Paradora 3, 4) „ein ausgesprochener Vers, wenn er um eine Sylbe zu kurz oder zu lang ist, von den Zuschauern ausgezischt und ausgeklatscht wird," da durfte der Künstler wohl mit Recht den höchsten Werth auf den rauschenden Beifall der begeisterten Zuschauer legen. Wer öffentlich auftritt, unterwirft sich damit auch dem Urtheil des in dieser Beziehung souverainen Volks. Den donnernden Beifallswogen des elektrisch berührten Volkes stand freilich als Gegensatz die gellende Hirtenpfeife gegenüber, durch welche es systematisch gleichsam seinen Unwillen zu erkennen gab. Selbst Cicero verbirgt seine Freude nicht, daß er bei allen öffentlichen Schauspielen, welche zeither gegeben wurden, mit gewaltigem Händeklatschen empfangen worden sei, ohne daß sich nur ein Hirtenpfeifchen dabei hören ließ. Cic. ad Att. 1, 16. Vergl. Böttigers Abhandlung: Der Händezoll, an die drama-

ihm nur die Wirkungen seines Schaffens erkennt und ihn nur vermittelst seiner Künstlerthat hervorruft, darf er sich dieser beredten Huldigung im vollen Maaße freuen, denn er muß darin den Beweis erblicken, daß er die Gemüther wirklich ergriffen und aus sich heraus versetzt hat. Diese Theilnahme einer bewegten Menge ist das Erbtheil des Schauspielers, das er als das natürliche Vermächtniß des dankbaren Publikums entgegennimmt; er hat sich dieses Reichthums wahrlich nicht zu schämen oder eine vornehme Gleichgültigkeit über seinen Besitz zu erheucheln. Was Pyrrhus von seinen Epiroten sagte: Ihr seid meine Schwingen, das darf kein Künstler mit größerem Rechte, als der Darstellende, von seinen Zuhörern bekennen; denn keiner steht in so unmittelbarer Wechselwirkung mit den Empfangenden als er, kein anderer bringt seine Thätigkeit so ganz nur vermittelst dieser Wechselwirkung hervor. Sie offenbart sich in jenen unwillkührlichen Bewegungen und beredten Accenten, mit denen die Schauenden die Schöpfung des darstellenden Künstlers durch alle Phasen begleiten; erst durch sie wird er seiner ganzen Kraft inne, und aus ihnen strömt ihm selbst die Begeisterung zu, welche ihn weiter fortträgt in dem Lande der Phantasie. Dieser unsichtbare und doch dem Künstler so vernehmbare Hauch, welcher uns die vielköpfige Menge als ein einziges lebendiges Geschöpf zeigt, das die jedesmaligen Affekte des Darstellers mitlebt, in der sie leise nachzittern, dies ist jener einzige ächte, unverfälschte und unverfälschbare Beifall, in den der darstellende Künstler seinen höchsten Stolz setzen darf, weil er nur das Produkt seines Genies ist. An ihm hat er seinen Halt mitten in dem unsichern Elemente verworrener Tagesurtheile und in dem Rausch einer Menge, welche die rohen Effekte greller Farbentöne durch eine plötzliche Explosion des Beifalls begrüßt, inmitten endlich einer niedrigen Gunstbuhlerei, welche durch künstlich erzeugte Acclamation die unmittelbaren Wir-

---

tische Muse bezahlt, in seinen kleinen, von Sillig herausgegebenen Schriften II. S. 321, 330 u. f. f.

kungen einer frischen und großen Kunstoffenbarung zu erlügen strebt.

Jenen untrüglichen Zeichen einer tiefen Wirkung gegenüber, welche gleichsam die ganze Darstellung dem Künstler zurückspiegeln, und ihn auf dem unsichern Strom der öffentlichen Meinung orientiren, erscheint nun die aus der künstlerischen Ohnmacht und einer ihr gleichen Eitelkeit stammende Gunstbuhlerei wie eine Karrikatur jenes Bildes, das uns in der begeisterungsvollen Hingebung einer bewegten Menge an die Macht des Künstlers nur einen ehrlich erfochtenen Sieg darstellt. Hier jedem Versuche zu widerstehn, mit Aufopferung der Kunst und des bessern Wissens, durch die Bewegung starker Hebel auf die Masse zu wirken und sie durch vereinzelte Effekte, jähe und überraschende Uebergänge, wie durch einen frappanten Lichtwechsel zu bestechen, wird gewiß dem Künstler sehr schwer, weil der Reiz zu mächtig ist, sich selbst durch eine hörbar gewordene Begeisterung in die Illusion zu wiegen, als sei dies ein reiner Triumph der Kunst, und weil das Bewußtsein ihm lebhaft sagt, daß die einmal verlorene Wirkung nie wieder einzubringen ist. Gegen diese mächtige Versuchung bedarf der darstellende Künstler der ganzen Stärke seines künstlerischen Bewußtseins. Nur mit diesem gewaffnet und von der Heiligkeit der Kunst durchdrungen, aus welcher er seinen sittlichen Ernst zum Widerstande schöpft, vermag er sich gegen die Verlockung zu verwahren, den Ausbruch der Anerkennung nicht als Zweck zu verfolgen, sondern nur als ein mit Nothwendigkeit eintretendes Ergebniß seiner Leistungen zu betrachten, für welches auch nicht ein Jota von der Kunst geopfert werden dürfe *).

*) Die freche, durch Aufopferung der Kunst nach dem Beifall der rohen Menge haschende Gunstbuhlerei ist für den tragischen Schauspieler in den berühmten Worten Hamlets (Akt 3, Sc. 2) für alle Zeiten gebrandmarkt worden: „O, es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrnen stummen Pantomimen und Lärm."

Als die höchste Depravation jenes ursprünglich durchaus berechtigten Triebes des darstellenden Künstlers, von der Gegenwart den vollen Genuß der Anerkennung zu gewinnen, erscheint aber diejenige Gunstbuhlerei, welche durch Mittel, welche gar nicht mehr innerhalb der Kunst liegen, ja wozu sie nicht einmal den Deckmantel leiht, das sich zu ersetzen strebt, was die Leistungen selbst nicht herbeizuführen vermögen. Daß man nirgends ein solches Haschen nach lauten Aeußerungen der Anerkennung, nach einem in seinem Ursprunge so befleckten Beifall wahrnimmt, als gerade bei dem Stande der dramatischen Künstler, hat seinen absoluten Grund in dem von uns entwickelten Bewußtsein desselben, daß die Gegenwart allein seine Göttin ist, und daß die Schöpfungen und das unwiderrufliche Urtheil über dieselben in dieser Kunst gleichsam in einen Moment zusammenfallen *). Aber gerade diese aus seiner eigen-

---

Und für den Komiker von demselben Kaliber in den Worten derselben Scene: „Und die bei euch die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Dies ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut." Mit diesen Worten verurtheilt der Dichter überhaupt jede auf die bloße Spaßmacherei ausgehende Darstellung, welche sich das Lachen der Menge zum Zweck setzt und ihr mithin die Charakterdarstellung aufopfert.

*) Der scharfe Verstand Jarnos im Wilhelm Meister hebt dies Moment in seiner ganzen Einseitigkeit heraus, indem er sagt (Göthes Werke XX. S. 25): „Wahrhaftig ich verzeihe dem Schauspieler jeden Fehler, der aus dem Selbstbetruge und aus der Begierde zu gefallen entspringt, denn wenn er sich und Andern nicht etwas scheint, so ist er nichts. Zum Schein ist er berufen, er muß den augenblicklichen Beifall hochschätzen, denn er erhält keinen andern Lohn, er muß zu glänzen suchen, denn deswegen steht er da." Die Einseitigkeit des Verstandes faßt hierin das, was wir oben als eine nothwendige Folge der darstellenden Kunst aufgefaßt, als Zweck, und verkehrt natürlich damit die ganze Stellung und Aufgabe der Kunst, wie des Künstlers. Leider sind nur Jarnos Worte noch heute das Dogma eines großen Theils der Darsteller, welche sich wenigstens durch ihr Verhalten zur Kunst als Anhänger dieser Lehre bekennen.

thümlichen Stellung geborne Gefahr muß auch dem Künstler die Kraft geben, sich dagegen in sich zu sammeln und ihr zu trotzen. Dies muß zur *Standesehre* werden. Doch ist dies wieder nur möglich, wenn die Mitglieder dieser Kunstthätigkeit nicht, wie größtentheils noch jetzt, als eine zerstreute und durch tausend zufällige Veranlassungen zusammengewürfelte Menge erscheinen, welche sich von dem Gewimmel der Dilettanten oft nur durch das größere Maaß von Zuversicht und von mangelnder Einsicht in das Wesen und die Erfordernisse ihrer Kunst unterscheiden, sondern sich, durch die gemeinsame Errungenschaft der zur Ausübung ihrer Kunst nothwendigen Arbeit und Geistesbildung als ein *Ganzes* empfinden und abschließen. Man fordere also nicht etwas, was ohne diese Bedingung gar nicht eintreten kann, man klage nicht eine Erscheinung an, deren Wurzel, wie wir nachgewiesen, bis in die Eigenthümlichkeit der darstellenden Kunst selbst sich erstreckt, und welche nur durch eine umfassende Umgestaltung der *Gesammtheit* ausgerottet werden kann.

Man wird uns nicht zutrauen, daß wir uns den Traum vorgaukeln, als ob mit dieser Erhebung des Standes zu einer Künstlerschaft jene verächtliche Gunstbuhlerei überhaupt gänzlich verschwinden werde; aber es wird das erhöhte Selbstgefühl, welches nur aus den durch gemeinsame Anstrengung und Bildung vertretenen Kunstinteressen seine Stärke zieht, sich mit Indignation von solchem herabwürdigenden Haschen nach öffentlicher Gunst abwenden. Dies kann nur dann Wirkung haben, wenn die Bedeutung der Kunst und die von ihr unzertrennlichen Studien und anstrengenden Vermittelungen nicht mehr, wie bis jetzt, nur die Sache *Einzelner* sind, sondern von der Gesammtheit als ein unerläßliches Bedürfniß empfunden und von den Leitern der Bühne gefordert werden. Derjenige unter den Mitgliedern, welcher in die beschmutzte Bahn der Gunstbuhlerei abirrte, würde dann nicht nur mehr den Unmuth einzelner Genossen, der sich jetzt kaum offen hervorwagen darf, zu ertragen haben; eine durch gemeinsames Bewußtsein und Arbeit getragene

Gesammtheit würde ihn richten und in die Reihe der Komödianten verweisen können. Damit wäre wenigstens der Einzelne, den sein Bewußtsein nicht über den Schlamm komödiantenhaften Treibens emporhielte, eingeschüchtert, während er jetzt furchtlos auch die verächtlichsten Nebenwege einschlägt, und in der dort hausenden Menge sich eine Stütze erwirbt, welche ihm in den eigenen Mitteln seines Talents gebricht.

Der darstellende Künstler in seinem Verhältnisse zur Kritik.

Der Ausübung jeder Kunst folgt die kritische Thätigkeit nach, welche das Hervorgebrachte mit der Idee vergleicht und das Geleistete an die absolute Forderung hält. In Zeitaltern großer produktiver Kunstthätigkeit und einer noch ungebrochenen Einheit des Denkens und des Seins, der Reflexion und der Empfindung tritt natürlich die kritische Thätigkeit zurück; sie erhebt sich erst, nachdem das wie ein Naturwerk sich organisch entwickelnde Kunstleben seine höchste produktive Kraft eingebüßt hat. Die Kritik erwachte in Griechenland erst, als das schöne griechische Leben in seiner unmittelbaren Produktivität abgeblüht war. Aristoteles erst unterwarf das, was auf dem Gebiete der Poesie mehr aus dem Schöpfungstriebe und der im Volksgeist selbst wurzelnden dichterischen Anschauung hervorgebracht worden war, der Kunstkritik, und faßte das Gesetz, welches sich in diesen herrlichen Schöpfungen bethätigt hatte, in die Einfachheit des Gedankens zusammen. In unserer Zeit, in welcher es nun, so zu sagen, ein naives Schaffen in keinem Zweige der Kunstthätigkeit mehr giebt, weil der ungeheure Gegensatz von Denken und Sein, von Empfindung und Reflexion in alle Lebenssphären eingebrochen ist, folgt die Kritik der Kunst auf dem Fuße nach, weil sich letztere nicht erst auszuleben und auf eine Umgestaltung des Gesammtzustandes zu warten hat.

Die abſolute Bedingung der Kritik iſt die Erkenntniß der Geſetze derjenigen Thätigkeit, auf welche ſie ſich richtet. Dies iſt ohne die Wiſſenſchaft unmöglich; ſie eröffnet erſt die Einſicht in die Organiſation des Objekts. Der Kunſtrichter muß alſo nicht nur ein allgemeines Bewußtſein über die Natur der Kunſt haben, ſondern auch das beſondere Gebiet, welches er ſich gewählt, in ſeiner ganzen Architektonik kennen. Ohne die Fülle des Einzelnen, ohne den Reichthum der lebendigſten Anſchauungen iſt jede Kritik ein dürres, unfruchtbares Thun, das ſich in dem Kreiſe abſtrakter Allgemeinheiten bewegt, welche daher auch zu Gemeinplätzen herunterſinken. In unſerer Kunſt treffen wir aber leider wieder mehr, als in irgend einem andern Felde, auf die dürren Steppen des troſtloſeſten und leerſten Geredes. Wenn ſchon überhaupt die Kunſt, weil ſie einerſeits ein Gemeingut der Menſchen iſt, und, über jede beſondere Fachbildung übergreifend, ſich an den ganzen Menſchen wendet, auch in ihrem Gefolge die Oberflächlichkeit des Raiſonnements und der Kunſtkennerei hat, ſo iſt doch auch wieder in die Kritik der dramatiſchen Kunſtdarſtellung dieſer Train in einer ſo undisciplinirten und rohen Geſtalt eingebrochen, daß wir hier alle ſonſt zerſtreut erſcheinenden, widerwärtigen Eigenſchaften der Frechheit, der Unwiſſenheit, der Taktloſigkeit, brutalen Sancülotismus und ſüßlichſter Lobhudelei durcheinanderwimmelnd erblickend. Die Erſcheinung iſt ſo augenfällig, daß man ſich über die Verachtung, in welche die Kritik der dramatiſchen Darſtellung bei den Künſtlern ſelbſt geſunken iſt, nicht verwundern darf *).

Es iſt der Inſtinkt des Künſtlers, bei dem Kritiker ein entwickelteres Bewußtſein, eine tiefere Einſicht in die Geheimniſſe ſei-

*) Tieck hat daher völlig Recht zu dem Ausſpruch: „Es iſt dem Schauſpieler unſerer Tage eher zu verzeihen, wenn er gar keiner Kritik mehr hinhören mag, da in der Regel die ſtumpfeſten Federn zu dieſer Art der Schriftſtellerei gebraucht werden, wo der Tadel dann nicht aus Einſicht, ſondern nur um irgend einem Götzen zu opfern, ausgeſprochen wird.“ Dramaturgiſche Blätter II. S. 29.

ner Kunst vorauszusetzen, welche bei dem mit einer gewissen Naturnothwendigkeit Schaffenden nie in so zusammenhängender Weise lebendig sein kann. Der Künstler will also an dem wahren Kritiker sein natürliches Korrektiv haben, er ist der lebendige Kanon, der das besondere Werk einer Kunststufe nach dem, was die konkrete Idee und das Bedürfniß der Zeit fordert, partheilos richtet. Findet er er nun von alle dem, was er unbefangen voraussetzt, nichts, so verwandelt sich die vor dieser Erfahrung ursprünglich vorhandene Scheu bald in einen Hohn über die Kritik und zu einem völligen Unbekümmertsein um dieselbe. Daß bei einem solchen Zustande auch das Gute, das sich vereinzelt findet, ein bisweilen schlagendes Wort, ein treffender Wink, spurlos verschwinden, ist die Folge einer allgemeinen Entartung, in der man auch das einzelne Tüchtige und Gesunde auszusondern nicht der Mühe werth hält. Der Grund dieser Erscheinung ist derselbe, den wir oben für die Gestalt der Schauspielkunst erkannten. Das Pochen auf die Unmittelbarkeit der Empfindung, ohne Studium, Schule und ein bestimmtes Maaß von erringbarer Technik, war uns die Wurzel des heutigen deutschen Schauspielwesens und der noch nicht vollständig erfolgten Anerkennung dieser Kunstthätigkeit selbst in der Reihe der übrigen Künste. Der gleiche Mangel an Vorbildung, an Tiefe, an Einsicht in die besondern Gesetze der darstellenden Kunst hat auch die Theaterkritik zu einer solchen Armseligkeit heruntergebracht. Ja, die Theaterkritik ist nicht selten die letzte Zuflucht eines verkommenen Talentes, eines geistig und sittlich zerfahrnen Menschen, der sich alle andern literarischen Thätigkeiten, zu denen die Erwerbung und Bewältigung eines reichen Stoffes gehört, verschlossen sieht. Hier hausirt er mit einigen abgestandenen, zu einem eignen Jargon gemischten Redefiguren, welche auf das wohlfeilste erworben und auf das müheloseste in Umlauf gesetzt werden.

Wie man sich allein in der Schauspielkunst ohne Vorbildung und Technik nur auf einen lebhaften Nachahmungstrieb gestützt, sogleich an das Werk wagt und es zur Schau stellt, so ist die Thea-

terkritik auch die einzige wissenschaftliche Thätigkeit, in der es fast als eine Prätension betrachtet wird, mehr zu fordern, als eine durch Konversation, die fleißige Lektüre von Theaterrecensionen und häufigen Besuch des Schauspiels erworbene Fertigkeit, gewisse förmlich dazu ausgeprägte Wendungen mit einander zu verketten. Die Ausübung der Kunst, betrachtet in dem Gros der Erscheinung und der Kritik, steht völlig auf dem Niveau der naivsten Oberflächlichkeit. Die Regeneration kann bei beiden nur aus der Vertiefung in die Sache kommen. Dazu aber gehört der Respekt vor dem Objekt und die Anerkenntniß, daß es seine Schwierigkeiten und seine Mysterien hat.

Eine in der öffentlichen Meinung herunter gekommene Thätigkeit scheucht von selbst talentvolle und bedeutende Naturen zurück, sich ihr zu weihen, weil sie auf anderm Gebiete eine ganz andere Erndte zu gewärtigen haben. So verhält es sich mit der Theaterkritik in ihrem jetzigen Zustande in der Gesammtheit ihrer Erscheinung. Weder die Gelehrten, noch die Künstler weihen ihr eine besondere Achtung; die ersteren erkennen die Organe derselben nicht als ebenbürtig an, weil der Aufwand von Geist und Wissen, der hier in der Regel dargelegt wird, zu gering ist, um ihnen den Adel des Gelehrten zu verleihen; die Künstler haben den richtigen Instinkt, daß von hier aus ihnen kein Gewinn für ihre Kunst erwächst. Daß viele Schauspieler gleichwohl um den wohlfeilen Weihrauch auf diesen Altären eifrig buhlen, ist so wenig eine Anerkennung der Priester dieses Kultus, daß die Lüge, welche bei einem beeiferten Bemühen um ihre Gunst an den Tag gelegt wird, fast verächtlicher ist, als die Eitelkeit, aus der sie entspringt. Das flüchtige, vorüberrauschende Werk soll durch den klanglosen Nachhall eines solchen Lobes gleichsam gebannt, öfter aber noch der ausgebliebene Sieg über die Gemüther hier erlogen werden. Die Regeneration einer Theaterkritik, welche den Rang einer wissenschaftlichen Thätigkeit einnimmt und der darstellenden Kunst selbst förderlich ist, erscheint mithin nur möglich, wenn die Kritik durch wissenschaftliche

Tiefe begründet, also auf der Höhe der Intelligenz stehend, zugleich von feinem Takte und einem wahrhaften Kunstorgan unterstützt wird, welche der philosophischen Einsicht erst die lebendige Wirkung für das besondere Gebiet der Kunst verleihen. Nur durch die Durchdringung der philosophischen Erkenntniß und einer phantasiereichen Anschauung, welche durch eine Fülle von Kunsterlebnissen und von einer angebornen Kunstsinnigkeit begleitet wird, ist die Wiedererhebung der Theaterkritik aus ihrer allgemeinen Versumpfung möglich. Der Schauspieler würde sich ihr dann selbst widerwillig beugen müssen und ein vornehmes Ignoriren derselben als ein bornirter Hochmuth gelten. Es wird dann auch bei dem Künstler zu einer Ehrensache werden, häufig und gründlich beurtheilt zu werden*), weil er das Bewußtsein hat, hier vor einem Tribunal zu erscheinen, das auf der Höhe der Intelligenz steht und nicht mehr aus einer Schaar von Flüchtlingen zusammengesetzt ist, welche sich nur der strengen Disciplin des wissenschaftlichen Denkens entzogen hat.

Die Naturbedingungen unserer Kunst: Körperlichkeit, Physiognomie und Ton.

Wir haben die Kunst der dramatischen Darstellung als die auf der Durchdringung von Idealität und Naturwahrheit beruhende Menschendarstellung erkannt und aus ihrer Natur die Flüchtigkeit ihrer Dauer und ihrer Beschränkung auf die Gegenwart des Künstlers, so wie seine Stellung zum unbefangen aufnehmenden Publikum und zur Kritik abgeleitet. Es bleibt uns in diesem allgemei-

*) Von dem Bewußtsein seiner kritischen Macht getragen, konnte daher der größte Kritiker seiner Zeit, Lessing, in seiner Dramaturgie mit Recht sagen: „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt; die Kunst gehe bei ihm über Alles, er höre gern laut und frei über sich urtheilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als selten beurtheilt wissen."

nen Theile noch übrig, die ſubjektive Bedingung des Einzelnen zum dramatiſchen Künſtler zu beleuchten und die aus dem Begriffe ſich mit Nothwendigkeit ergebenden Stufen der Entwickelung dieſer Kunſt zu gewinnen. Alle Kunſt beruht auf der freien Phantaſie. Dieſe Kraft des Allgemeinen, den Inhalt der Vernunft in der Form des Bildes anzuſchauen und in dieſer Geſtalt ſich gegenſtändlich zu machen, iſt die negative Bedingung zu jeder künſtleriſchen Thätigkeit. Aber jede beſondere Kunſt erheiſcht noch eine ſpecifiſche Dispoſition des Geiſtes. Das Talent für dieſelbe wird ſich demnach ſo offenbaren, daß ſich die Phantaſie des Individuums gerade in der ſpecifiſchen Weiſe thätig und produktiv ankündigt, in welcher ſich die erſtere in der beſondern Kunſt zeigt. So ſtellt ſich dem muſikaliſchen Talente das Reich des Ueberſinnlichen in einer Welt innerlich vernommener Töne dar, welche es ihn auch zu offenbaren drängt; während der künftige Bildhauer ſich in jenem unabweisbaren Geſtaltungstriebe hervorthut, der das von der Phantaſie Angeſchaute auch zu plaſtiſcher Wirklichkeit zu bringen trachtet. Wie nachhaltig ein ſolches Talent ſpäter wirkt, iſt freilich in ſeinen erſten Regungen ſehr ſelten zu ermeſſen, weil dies von jener wunderbaren Zuſammenwirkung, jener myſteriöſen Oekonomie aller Kräfte abhängt, welche auf den einzigen Punkt hin gravitiren müſſen, auf welchen die Thätigkeit des Individuums durch eine Naturnothwendigkeit getrieben wird. Erſt indem ſich alle Gaben, alle Elemente des Geiſtes zur Geburtsſtätte der einzigen ſpecifiſchen Begabung drängen, entſpringt jener Genius der Kunſt, welcher ihre Myſterien anſchaut, und gleichſam das ganze Univerſum auf der Spitze ſeiner beſondern Thätigkeit balancirt. In jedem Kunſtgenie iſt der ganze Geiſt thätig, nur das Centrum, auf welches alle ſeine Strahlen convergiren, iſt, je nach den verſchiedenen Sphären, auch ein anderes; jedes ſteht auf einem Punkte, von wo es das Univerſum aus ſeinen Angeln hebt und aus ſeiner Phantaſie zum zweitenmale gebiert.

Das Talent des darſtellenden Künſtlers wird ſich nun in jenem unabweisbaren Triebe ankündigen, theils von ihm wahrge-

nommene Zustände und Persönlichkeiten, theils Gestalten der Phantasie vermittelst seiner eignen Persönlichkeit wiederzugeben. Je größer sich die Selbstverleugnung der eigenen Individualität dabei zeigt, je prägnanter ferner die Züge sind, welche lebendig aufgefaßt und dargestellt werden, desto sicherer darf auf eine wirkliche Begabung geschlossen werden. Indessen ist man wohl in Rücksicht des nachhaltigen Talents bei keiner einzigen Kunst so sehr der Täuschung unterworfen, als in dieser, weil sie in dem der menschlichen Natur so tief eingeprägten Nachahmungstrieb wurzelt, und es selten jemand giebt, der sich nicht, bei natürlicher Lebhaftigkeit und der Frische eines glücklichen Naturells, in manche Persönlichkeiten und Zustände hineinleben kann; gleichwie selten ein Individuum aus den gebildeten Ständen nicht in gesteigerten Gemüthsstimmungen zum Erguß seiner Empfindung in ein leidliches lyrisches Gedicht getrieben wird. Und doch sind es in beiden Fällen sehr oft nur flüchtige Erscheinungen, welche sich bei weiterer Entwickelung durchaus nur als eine leichte Welle jugendlicher Erregtheit zeigen, deren seichter Grund jede tiefgehende Bewegung unmöglich macht.

Das schwierige Prognostikon für die Aechtheit des dramatischen Darstellungstalents liegt also wesentlich in der natürlichen Verwandtschaft jedes Individuums mit einer Fülle von Zuständen und Persönlichkeiten, in denen es sich in irgend einer Weise gleichsam selbst fortsetzt. Wenn nun ein bewegliches Naturell, angezogen durch die dichterische Darstellung von Situationen und Gestalten, in welchen es sich selbst in einem besondern Grade wiederfindet, oder von dem lyrischen Schwunge der Phantasie des Dichters getragen, dergleichen im Ganzen mit einer gewissen Wahrheit an das Gemüth bringt, so gewährt uns dies noch in keiner Weise die Bürgschaft eines auf ächte Menschendarstellung und Charakterzeichnung gerichteten Talents. Dies wird vielmehr erst dann offenbar, wenn es sich darum handelt, ein Ganzes zu geben und der lyrischen Empfindung ihren dramatischen Leib zu schaffen. Dies erst ist der Prüfstein der innern schöpferischen Anschauung und jener besonde-

ren Dispoſition, die eigne Perſönlichkeit in eine andere ſo zu verwandeln, daß uns aus der zweiten die erſte niemals vorlaut herausguckt.

In der Schauſpielkunſt macht, wie wir geſehn, der Menſch ſelbſt ſeine Individualität zum Mittel für die Verwirklichung der Idee; ſie iſt der nothwendige Stoff, durch welchen er ſie offenbart. Wie der Maler Hand und Auge zur Ausführung ſeiner Conceptionen übt und, abgeſehn von aller Produktivität der Phantaſie, ohne die geſunde, zu ſeiner Thätigkeit geeignete Bildung beider auch keine Künſtlerſchaft zu erreichen vermag, wie ein ſich der Geſangskunſt widmender, ohne natürlichen Wohllaut des Tons und muſikaliſches Gehör, bei aller Anſtrengung nur ſehr mittelmäßige Erfolge erringen wird, ſo giebt es auch in unſerer Kunſt gewiſſe *natürliche* Bedingungen der Individualität, welche unerläßlich erſcheinen, um große Wirkungen hervorzubringen; ja, welche ſelbſt bei einer bedeutenden Geſtaltungsfähigkeit der Entwicklung des Talents unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legen. Dies iſt gleichſam die Naturſeite jeder Kunſt, welche, je nach ihrem Weſen und nach den Mitteln, deren ſie zur Ausführung bedarf, verſchieden iſt, und die wir als unabhängig von dem ſpecifiſchen Talente des Individuums betrachten müſſen. Da in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung die beſtimmte Individualität, nach der Seite ihrer ſinnlichen Erſcheinung, das Material bildet, ſo müſſen auch in ihr gewiſſe Bedingungen zur erfolgreichen Ausübung dieſer Kunſtthätigkeit von der Natur erfüllt ſein.

Da die dramatiſche Darſtellung vermittelſt der Gebärde und der Rede ihre Aufgabe löſt, und beide zum Ausdruck der idealen Perſönlichkeit verwendet werden ſollen, ſo iſt die abſolute Bedingung nach der Naturſeite des Individuums, daß die ſinnliche Geſtalt und der ſinnliche Ton des Individuums die Fähigkeit haben, zur Darſtellung des Idealen gebildet zu werden. Für die ſinnliche Geſtalt treten ſogleich die beiden Geſichtspunkte heraus, einmal, daß der Körper die Möglichkeit darbiete, zum Zeichen der Seele geformt und zum Träger geiſtiger Perſönlichkeiten erhoben zu wer-

den; zweitens, daß die Gesichtsbildung nicht dem geistigen Ausdruck widerstrebe. Die wohlgestaltete Körperlichkeit und eine den Ausdruck des Geistes nicht ausschließende Physiognomie bieten sich mithin als die ersten abstrakten Naturbedingungen für den künftigen Schauspieler dar. Zwischen diesen unerläßlichen Bedingungen bis zu einer zur dramatischen Darstellung gleichsam prädisponirten Persönlichkeit liegen freilich noch manche Stufen. Eine Körperlichkeit, welche durch irgend ein unverdeckbares Gebrechen dem Ausdruck eines vollen normalen Menschen widerspricht, in der die menschliche Natur sich, so zu sagen, nicht vollständig ausgestaltet hat, erscheint uns als ein unüberwindliches Hinderniß bei einer Kunst, welche die Leiblichkeit des Menschen, diese Naturseite des Geistes, selbst zum Material für diese Kunstidee zu gestalten hat. Es kann freilich auch hier in einzelnen Fällen ein eminentes Darstellungstalent einen solchen Mangel bis auf einen gewissen Grad überwinden, vorausgesetzt, daß es die geistige Begabung gerade auf ein Gebiet richtet, wo eine körperliche Abnormität der darzustellenden Idee nicht absolut widerstrebt, und durch Kunst wenigstens bis zu einem gewissen Grade beseitigt werden kann. Dies ist natürlich nur bei komischen Figuren der Fall. Wie der Humor überhaupt mit der ganzen endlichen Erscheinung spielt, so kann er auch selbst durch eine von der Natur stiefmütterlich behandelte Körperlichkeit hindurch zu uns sprechen, wenn das Individuum so viel schöpferische Kraft hat, daß uns die Freiheit des Gemüths im heiteren Selbstgenuß und in einer Alles verflüchtigenden Ironie aus seinen Darstellungen entgegenleuchtet. Das Feld der phantastischen Komik, im weitesten Umfange, wird daher das einzige Gebiet sein, worin auch eine von Natur mangelhafte Körperlichkeit kein absolutes Hinderniß, selbst für bedeutende Leistungen darbietet. Wie unendlich selten ist aber jene ursprüngliche komische Kraft, und wie reich muß derjenige damit ausgestattet sein, welcher, bei einer so offenbaren Weigerung der Natur, sie dennoch zu ihrem Dienste zwingt. Diese seltene Ausnahme dient aber nur zur Bestätigung des Gesagten.

Nächst der körperlichen Wohlgestalt kommt der Ausdruck des Gesichts, dieses eigentlichen Brennpunkts aller Affekte, das die Eindrücke der Seele durch alle Töne hindurch ausstrahlt, sin Anschlag. Wie wir eine von der Natur verwahrloste Körperlichkeit als ein absolutes Hinderniß zur Ausübung der darstellenden Kunst bezeichneten, so setzt eine Physiognomie, in welcher die untern Kräfte der Seele, die Mächte der Sinnlichkeit, ihren Thron aufgeschlagen und den Ausdruck der Geistigkeit zurückgedrängt haben, der Ausübung unserer Kunst eine fast unüberwindliche Schranke. Beruht alle dramatische Darstellung auf der Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit, so muß die Natur auch dieser Forderung so weit vorgearbeitet haben, daß die Physiognomie des Darstellers dem Ausdruck der Idealität nicht entschieden widerstrebt. Welch ein kleiner Kreis von Figuren wird dem Schauspieler übrig bleiben, dessen Physiognomie dem geistigen Ausdruck unzugänglich ist, und wie selten treibt ihn ein specifisches Talent gerade zur Darstellung solcher Gestalten, wo eine Gesichtsbildung mit überwiegend sinnlichem Ausdruck künstlerisch verwendet werden kann. Die gemeine Physiognomie in architektonischer Beziehung wird also, gleichwie die mit einem sichtbaren Makel behaftete Körperlichkeit, die natürliche Schranke des Darstellers bilden. Daß wir hier die Physiognomie, insofern sie gleichsam das Resultat gemeiner Leidenschaften und eines rohen Sinnes ist, nicht vor Augen haben, ist klar; sie ist ja so wenig Naturbestimmtheit, daß in ihr vielmehr der Charakter, also das Ethische verleiblicht erscheint.

So sehr die Natur in Rücksicht der körperlichen Gestalt und der Gesichtsbildung für den Schauspieler hemmend wirken kann, so unendliche Gunst vermag sie aber auch, nach dieser Seite hin, zu verleihen. Ja, wie oft sehn wir die reiche und großmüthige Ausstattung der Naturseite schon für eine unwiderstehliche Aufforderung gelten, sich der darstellenden Kunst zu weihen, ohne daß die geistige Begabung, von der doch die höchste Entscheidung kommen sollte, dazu berechtigt. Nöthigt uns doch das verschwenderisch ertheilte

Geſchenk einer idealen Körperlichkeit nicht ſelten das Bedauern ab, daß dieſer Vorſprung das Individuum in träge Gemächlichkeit verſenkt hat, in dem Wahne, durch die Natur mühelos an das Ziel getragen zu werden. Die natürlichen Gaben aber nicht in geiſtigen Beſitz verwandelt und zu einer mächtigen Aufforderung freier Entwicklung gemacht zu ſehn, iſt überall das troſtloſeſte Schauſpiel, weil es gewiſſermaßen den Hohn des Menſchen über ſeine ihm klar markirte Berufung einſchließt. Ein ſchönes Ebenmaaß der Glieder, eine edle, zum Ausdruck einer bedeutenden Perſönlichkeit, geeignete Geſtalt und eine architektoniſch regelmäßige, das ächt Menſchliche ausſtrahlende und zugleich bewegliche Phyſiognomie*) ſind die Gunſtbezeugungen, welche die Natur dem darſtellenden Künſtler, als eine ſegensreiche Göttin, zu verleihen vermag, wodurch ſie ihre Arbeit auf dieſem Gebiete vollendet, um ihn der geiſtigen Thätigkeit zu überliefern.

Das zweite Moment der Naturſeite der darſtellenden Kunſt iſt der Ton. Auch hier begegnen uns zwei gewaltige Schranken, durch welche die Natur gleichſam ihr Veto über den Beruf zum Schauſpieler ausſpricht. Da der Ton, obwol ein natürliches Element, doch der unmittelbare Träger des geiſtigen Inhalts iſt, ſo erſcheint die Schranke hier noch viel gebieteriſcher, als in der Naturbildung der Körperlichkeit. Auch hier offenbart ſich das natürliche

*) Die bewegliche Phyſiognomie, welche die Affekte der Seele raſch und beſtimmt abzuſpiegeln vermag, iſt wohl die bedeutendſte Gunſt, welche die Natur dem künftigen Darſteller in Bezug auf die Geſichtsbildung zu ertheilen vermag. Es giebt Geſichter, welche, wenn ſie den Schmerz ausdrücken, dies durch eine eher Lachen als Mitleiden erregende Grimaſſe thun. Dieſer Mangel gehört zu den unbeſieglichen Hinderniſſen der darſtellenden Kunſt. Die ſehr markirte, einen zu ſpecifiſchen geiſtigen Ausdruck offenbarende Phyſiognomie iſt dem Darſteller nicht günſtig, weil ſie ihn zu ſehr auf ein beſtimmtes Gebiet beſchränkt und die Verwandlung der Phyſiognomie in einen entgegengeſetzten Ausdruck oft unmöglich macht. Iſt dies aber der Fall, ſo glauben wir dem Darſteller nicht, ſo gelungen auch Wort und Gebärde den Charakter verſinnlichen mögen. Je weniger ſpecifiſch beſtimmt, und je beweglicher zugleich die Phyſiognomie des Darſtellers iſt, deſto mehr entſpricht ſie ſeinem Berufe.

Hinderniß des darſtellenden Künſtlers nach zwei Seiten hin. Der Ton kann durch den gemeinen Accent, den ihm die Natur aufgeprägt, unfähig zum Ausdruck des Idealen ſein. Wie es eine gemeine Geſichtsbildung giebt, welche das Individuum von Hauſe aus als ein Erbtheil der Natur empfangen, ſo giebt es auch einen natürlich gemeinen, dem Ausdruck der Geiſtigkeit entſchieden widerſtrebenden Ton. Der geiſtigſte Gehalt wird, von einem ſolchen Tone ausgeſprochen, herabgeſetzt und erregt in uns das peinliche Gefühl, den bedeutenden Inhalt einer ſchwungreichen Phantaſie einem ſo plumpen Gefäße anvertraut zu ſehen, ein Widerſpruch, der die künſtleriſche, ſtets auf die Durchdringung von Inhalt und Form gerichtete Stimmung abſolut verletzt. Der klangloſe Ton vermag durch die Geiſtigkeit des Accents zum Ausdruck des Idealen überwunden zu werden; ſchwerlich der gemeine, deſſen Kaliber gleichſam aus den rohen und ſinnlichen Stoffen des Menſchen gebildet iſt. Wie aus gewiſſen Geſichtsbildungen das ächt Menſchliche mit einer ſiegreichen Wahrheit und Ueberzeugungskraft auf uns eindringt, ſo daß ſie ſich der Geiſt recht eigentlich zu ſeiner durchſichtigen Hülle geformt zu haben ſcheint, ſo bricht auch aus gewiſſen menſchlichen Stimmen die Seelenhaftigkeit mit einer wunderbaren Kraft hervor, und ſcheint ſich faſt in dem natürlichen Ton ſchon einen Leib geſchaffen zu haben, der ganz von ihr durchleuchtet iſt. So von der Natur begünſtigte Stimmen ſind die Stätten, welche vorzugsweiſe zum Anbau einladen und zur Kultivirung der natürlichen Reize dringend mahnen. Wir unterſcheiden von dieſem natürlich edlen und gemeinen Ton, in welchem ſich die Sympathie und die Antipathie mit der Idealität auf naive Weiſe darſtellt, den gemeinen Accent, der ein Produkt eines rohen, unedlen Sinnes und eines engen Verkehrs mit den niedrigen Leidenſchaften und Begierden iſt. Dieſer hat, ganz wie die aus einer ähnlichen Lebensbewegung hervorgegangenen Phyſiognomie, eine ethiſche Bedeutung und gehört uns hier nicht an, wo wir es nur mit der Naturſeite der dramatiſchen Darſtellung zu thun haben. Daß der Menſch, wel-

cher aus der Hand eines wüsten, unwürdigen Lebens und einer gemeinen Gesinnung seine Gesichtsbildung und seinen Ton als ein strafendes Geleit empfangen hat, völlig unfähig ist zur dramatischen Darstellung, leuchtet ein. Denn hier erscheint die Naturseite durch das sittliche Element gesetzt, nicht wie in der ursprünglichen Gestalt als ein durch die Natur überliefertes, das sich auch der Geist bis auf einen gewissen Grad dienstbar machen und umgestalten kann.

Die zweite Schranke des Tons, als der natürlichen Basis der darstellenden Kunst, ist ein ausgeprägter Dialekt. Dieser widerstrebt ebenfalls aller Idealität. Sie ist der künstlerische Ausdruck des geistig Allgemeinen der menschlichen Natur, welche sich freilich stets in einer bestimmten Nationalität individualisirt, aber ohne deshalb den Charakter der Allgemeinheit einzubüßen. Damit steht der besondere Ausdruck einer Landschaft, welche hinter dem geistigen Ausdruck der Nationalität zurückgeblieben ist, in offenbarem Widerspruch. Der Dialekt aber spricht den idealen Gehalt einer Nation, der sich an die Gesammtheit der gebildeten Geister wendet, in einer, nur einer besondern Landschaft angehörigen Weise aus, welche nicht in den Kreis des allgemeinen Ausdrucks aufgenommen worden ist. Der Dialekt offenbart uns also das aus der geistigen Wesenheit der Nation hervorgegangene Dichterwerk in einer particulären Weise, welche sich auch dadurch von dem Boden des Allgemeinen abgesondert hat *).

Je ausgeprägter mithin der Dialekt eines Individuums ist, desto entschiedener weist die Natur es von der dramatischen Darstellung zurück. Denn selbst einem bedeutenden Talente bleibt immer nur der einzige und zwar nur sehr beschränkte Kreis eines Lokalkomikers übrig; eine Stellung, wodurch es doch, in gewissem Sinne, von dem Boden ächter Kunst ausgeschlossen ist;

*) Im besondern Theile werden wir das hier Angedeutete noch tiefer begründen.

weil der Begriff des Lokaltheaters und einer Lokalkomik dem Wesen der dramatischen Kunst entschieden widerspricht, welche, indem sie die Dichterwerke der eigenen und geistesverwandter Nationen zur Aufführung bringt, auch nur in der Gestalt des Nationaltheaters gedacht werden kann. Von ihm sind, wie vom gebildeten Ausdruck der Schrift und des Tons, die Lokalgeister verbannt, welche der allgemeine Geist der Nation nicht erweicht und in Fluß mit seiner Lebensbewegung gebracht hat. Ein Schauspieler, der bei sonst bedeutender Begabung durch seinen Dialekt an die Lokalbühne gefesselt ist, hat damit auf das höchste Vorrecht seiner Kunst verzichtet, ein von der Nation anerkannter und ihre großen dichterischen Schätze verwaltender Künstler zu sein. Der Dialekt, der uns statt des allgemeinen Menschen sogleich eine der Scholle noch nicht entwachsenen Special-Menschen zeigt, erscheint daher auch bei dem darstellenden Künstler wie die Kette, welche er hinter sich schleift, und die ihn als Gefangenen eines beschränkten Lokalgeistes innerhalb der Nation bezeichnet. So schöpferisch sich daher auch ein durch die Naturschranke des Dialekts zum Lokalkomiker ausgebildetes Talent in seinem engen Kreise bewegen mag, es erscheint uns doch, mit einem von dieser natürlichen Schranke freien Künstler verglichen, immer nur als ein Wesen einer untergeordneten Stufe, welche zwar in höchster Meisterschaft vertreten werden kann, aber doch den Begriff der dramatischen Kunst nie vollständig zu realisiren vermag.

Wir haben schon oben eine Andeutung über die Art gegeben, wie auch hier die Natur dem Talente unendlich vorarbeiten kann. Der sonore und klangvolle, wie der seelenhafte, an sich schon die Innerlichkeit abspiegelnde Ton sind die große Mitgift, welche die Natur in dieser zweiten Sphäre dem darstellenden Künstler zutheilen kann. Sie hat der dramatische Künstler in gleichem Maaße zu seinem geistigen Eigenthum zu machen, wie er von dem wohlgestalteten Körper Besitz ergreifen und eine edle Gesichtsbildung zu einem freien beweglichen Ausdruck des Geistes erheben muß.

Die Entwickelungsstufen des darstellenden Künstlers.

Mit den natürlichen Vorzügen eines wohlgebildeten Körpers, einer architektonisch edlen Gesichtsbildung, einem sonoren dialektfreien Organe ausgestattet, steht das so begabte Individuum an der Schwelle der Kunst. Aber diese Faktoren, welche der Naturseite unserer Kunst angehören, werden erst wirkliche Kräfte, wenn jene specifische, geistige Begabung des Talents ihnen Leben einhaucht, und sie gleichsam für sich in Dienst nimmt. Ohne diesen idealen Faktor macht jene Mitgift der Natur zwar an und für sich einen wohlthuenden Eindruck, aber sie kann nicht in eine organische Beziehung zur Kunst gesetzt werden. Diejenige Macht, welche die von uns entwickelten Naturseiten der dramatischen Darstellung kraft ihrer Souverainität ergreift, deren Recht in dem Erfolg ihrer That liegt, ist der Genius des Künstlers. Dieser erscheint zunächst ebenfalls als der natürliche Kunstgeist, welcher seinen Entwickelungsprozeß zu durchlaufen hat, um sich zu dem wirklichen und regierenden Geist der Kunst zu machen, zu dem ihn die Natur selbst bestimmt hat. In diesem Prozesse nimmt der Genius selbst erst vollständigen Besitz von den ihm durch die Geburt zugetheilten Gaben. Diese Vermittelung ist die Arbeit des Subjekts. Auf diesem Wege gewinnt der Genius des Künstlers, diese unsichtbar wirkende Seele, gleichsam ihren schön gegliederten Leib. Wie sich die Natur im Großen und Ganzen auf ihrem Entwickelungsgange zur animalischen Lebendigkeit erhebt, worin der unsinnliche Begriff sich die natürliche Organisation der Glieder schafft, und gleichsam die Schwere der seelenvollen Materie auf allen Punkten zum Zeichen der Seele umgeformt hat: so führt auch der Genius des Künstlers, vermittelst seines Entwickelungsprozesses, die einzelnen Gaben der Natur ins Centrum eines höhern Lebens zurück, in welchem sie nur die Bedeutung haben, die Seele selbst auf allen Punkten

zu offenbaren. So wenig aber die Natur auf ihrem Gange bis zum organiſchen Leben von ihrer Kraft einbüßt, indem ſie ſich gleichſam von ihrem Grunde losreißt und die Materie überwindet; eben ſo wenig geht dem Genius des Künſtlers, der ſich von dem Grunde ſeines bewußtloſen Schaffens, vermittelſt ſeiner Arbeit, erhebt, ſeine urſprüngliche Kraft verloren. Er faßt vielmehr auf dieſem Wege das Zerſtreute zuſammen und entläßt es wieder aus dem Centrum ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit, ſo daß es dann nur ſie offenbart, wie der Leib die Seele.

Es iſt die Sache der Wiſſenſchaft, dieſen Entwickelungsprozeß des dramatiſchen Künſtlers in ſeinen nothwendigen Momenten zu begreifen; wobei es natürlich völlig gleichgültig iſt, ob der Einzelne dieſe Stufen mit Bewußtſein durchlebt, ja, ob er ſie überhaupt durchläuft. Die Verſchiedenheit der Individualitäten, in Rückſicht der natürlichen und geiſtigen Begabung, die Gunſt oder Ungunſt der Verhältniſſe, unter denen ſie ſich ausbilden, bringt natürlich eine unendliche Mannigfaltigkeit in die Erſcheinungsweiſe der einfachen, durch den Begriff bedingten Entwickelungsſtufen. Aber innerhalb dieſes Reichthums des wirklichen Lebens, welcher kaum ein tieferes Geſetz zu offenbaren, ja der Auffindung einfacher, durchgreifender Kategorien faſt zu ſpotten ſcheint, treten uns doch drei durch den Begriff mit Nothwendigkeit geſetzte Entwickelungsſtufen des darſtellenden Künſtlers entgegen, welche uns jetzt als das in aller Mannigfaltigkeit wiederkehrende, geheime Geſetz zu begreifen obliegt.

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung.

Die Aufgabe des dramatiſchen Künſtlers iſt die Menſchendarſtellung, in der ſich die Wahrheit des wirklichen Lebens mit der Bedeutſamkeit des Idealen durchdringen. Der Boden, auf welchem ein ſolches Werk wächſt, iſt die künſtleriſche Anſchauung. Für ſie ſind die vom Dichter geſchaffenen Geſtalten Aufforderungen, das

für die Phantaſie Erzeugte als ein Geſchöpf von Fleiſch und Blut in die Wirklichkeit zu entlaſſen; ohne daß der ideale Urſprung der Phantaſie auf dieſem Wege verloren gehe. Der Darſteller wird daher zuerſt von einer dichteriſchen Figur in ſeiner Empfindung berührt. Sie ergreift das ihr Verwandte und giebt ſich ihm mit derjenigen Innigkeit und Gluth hin, welche uns das Wahlverwandte einflößt. Aus dieſer lyriſchen Stimmung heraus ſucht nun der Darſteller auf der erſten Stufe ſeiner Entwickelung die dichteriſche Figur zu verwirklichen. Wir bezeichnen daher dieſen erſten Standpunkt der dramatiſchen Darſtellung als den der unmittelbaren Empfindung. Mit der ganzen ungebrochnen Kraft derſelben der Geſtalt der Phantaſie hingegeben und mit denjenigen natürlichen Gaben bedacht, welche der Wärme des Gefühls auch den lebendigen Pulsſchlag leihen, ergießt der Darſteller, ſo zu ſagen, ſein innerſtes Leben in ſeine lyriſche Empfindung, in welche ihn die Figur des Dichters verſetzt hat. Auf dieſer Stufe erſcheint ihm aber auch das darzuſtellende Leben als ſein eignes, von ihm untrennbares Weſen; er giebt daher nur ſich in dieſer geſteigerten Stimmung. Je gewaltiger die Kräfte ſind, welche dieſes Empfinden für ſich verwenden kann, deſto freieren Lauf wird es dem Strome deſſelben laſſen. Doch indem hier die Geſtalt des Dichters ganz in das Gefühl des Darſtellers übergegangen und von ihm als ſeine von ihm untrennbare Stimmung empfunden wird, vermag er in der That nur ein Werk der Natur, nicht ein Werk der Kunſt zu geben. Es wird daher wohl die Kraft eines Lebendigen haben, aber ohne im Feuer der Idealität geläutert worden zu ſein. In der Kunſt aber, welche uns ſtets über die Unmittelbarkeit der Natur erheben ſoll, werden wir von einer Erſcheinung nicht rein und völlig ergriffen werden können, welche uns nur ein natürliches Leben in ſeinen unmittelbaren Affekten und Stimmungen darbietet. Der Darſteller, welcher an ſeiner Empfindung allein ſeinen Leitſtern hat, wird uns daher nicht über das peinliche Bewußtſein hinwegheben können, daß ſich auch hier die Natur einmal

völlig entfesseln und den Gesetzen der idealen Welt Hohn sprechen könne. In dieser Spannung, der nothwendigen Folge eines nur aus der unmittelbaren Empfindung sich ergießenden Affektes, sind wir unfähig, rein zu genießen: sie ist mit der künstlerischen Stimmung, in der die Wahrheit der Natur mit dem Bewußtsein der Freiheit und Sicherheit des Geistes immer im Einklang ist, durchaus unverträglich. Das eigentliche Kriterium der darstellenden Kunst auf dieser Stufe wird daher sein, daß der Schauspieler hier dem Affekte unterthan ist, und ihn nicht frei beherrscht, also ihn nicht in einer idealen Gestalt wiedererzeugen kann. Nur wenn der Ausdruck des Affekts an Stärke und Ursprünglichkeit mit der Natur selbst wetteifert, und zugleich die Macht einer idealen Erscheinung über uns ausübt, sind wir selbst der Sphäre unmittelbarer Naturgewalt enthoben.

Da sich der Darsteller auf dieser ersten Stufe nur vermittelst seiner subjektiven Empfindung zu der Rolle zurecht findet, so wird er auch nur den kleinen Kreis von Charakteren beschreiben können, in welchem er seine lyrische Stimmung völlig gegenständlich anschaut. Worin eine edelorganisirte Natur den unmittelbarsten und lebendigsten Ausdruck ihrer selbst findet, die Ergüsse der Liebe, idealer Freundschaft, republikanischer Begeisterung, kurz alles, was eine Jünglingsphantasie bevölkert, das wird auch der glücklich begabte Darsteller mit großer Wirkung wiedergeben können. Ja, eine edle Organisation, welche sich von diesen menschlichen Affekten durchschauert fühlt, und sie in ihrer vollen, ursprünglichen Kraft als ihr innerstes Eigenthum ausspricht, wird uns sogar auf Augenblicke ganz fortreißen und in ihnen auch die volle Wirkung eines Kunstwerks ausüben können. Aber da der Darsteller nicht den Affekt hat, sondern der Affekt ihn hat, so wird ein einziger Laut, in welchem sich die entfesselte Natur hervordrängt, eine einzige Bewegung, in welcher der nur natürlich afficirte Mensch sich vor uns darstellt, uns aus der künstlerischen Illusion herausreißen. Ein solcher Mißton ist aber nicht sobald wieder überwunden, er schwingt in unserer

Empfindung noch lange nach und läßt uns nicht gleich wieder zu einer reinen Stimmung kommen. Wehrt aber ſchon dieſe Stufe der unmittelbaren Empfindung ſelbſt in den Momenten, in welchen der Darſteller nur ſein geſteigertes und begeiſtertes Ich wiedergiebt, ein vorlautes Erſcheinen des blos natürlichen Menſchen nicht ab, ſo ſteht es noch ſchlimmer um die Entfaltung eines Ganzen, um die Darſtellung des Charakters. Die Empfindung concentrirt den Darſteller auf Momente; ſie hat nicht die Kraft, von dem Centrum aus auch die mannigfaltigen Formen und Lebensäußerungen zu entlaſſen, in welche ſich dieſes Empfinden auslegt, und wodurch es erſt ein in ſich zuſammengehaltenes Ganzes iſt. Auf dieſem erſten Standpunkte des lyriſchen Empfindens wird es daher auch nur bei der Darſtellung des abſtrakt Allgemeinen bleiben, ohne daß ſich uns dies in einer individuellen Perſönlichkeit verkörperte. Wir werden daher wohl die allgemeinen, gleichſam uns umſchwebenden Seelen idealen menſchlichen Empfindens ſchauen, aber als ſolche, welche die von ihnen bewohnten, beſtimmten Leiber und Geſtalten zurückgelaſſen haben. Indem es daher dieſe Stufe der darſtellenden Kunſt nur zum Ausdruck der ſubjektiven Empfindung bringt, ſo wird ſie auch, ſtreng genommen, nur bis zur Deklamation, nicht zur Charakterdarſtellung fortzugehn vermögen. Die Deklamation gebiert aber nur die lyriſche Stimmung wieder, dringt aber nicht bis zur Tiefe des individuellen Lebens vor. Der Schauſpieler aber, indem er nur ſein begeiſterungsvolles Ich enthüllt, iſt Lyriker, und der edle, die ſubjektive Stimmung als ſolche abſpiegelnde Ausdruck deſſelben iſt die Deklamation. Wo ihre Schranke iſt, da beginnt auch die Schranke dieſes Standpunkts. Von dieſer, den ganzen empfindenden Menſchen erfüllenden lyriſchen Stimmung, welche der Schauſpieler vor uns ergießt, unterſcheiden wir ſehr wohl die hohle Deklamation, die, wie der Ausdruck es treffend bezeichnet, keine erfüllte Innerlichkeit offenbart, ſondern nur die Form der Empfindung wiedergiebt, daher ohne Lebenswärme, auch ertödtend wirkt. Der hohle Deklamator macht uns daher in

der Kunst die widerwärtige Wirkung, wie im Leben eine durch Sinnengenüsse ausgesogene Natur, welche nur noch durch künstliche Reize die natürliche Lebensempfindung zu erzeugen trachtet.

Der Schauspieler, haben wir gesehen, vermag auf diesem Standpunkte unmittelbarer Empfindung kein Ganzes zu geben, weil er sich dasselbe noch nicht gegenständlich gemacht hat. Die bestimmte Physiognomie des Charakters wird also hier gar nicht hervortreten können. Wir vernehmen daher wohl den Affekt der hingebenden Liebe und Freundschaft, großherziger Aufopferung, politischer und religiöser Begeisterung, des Liebesschmerzes, des erhabenen Duldens, aber alle diese Ergüsse sind noch nicht wiedergeboren in einem individuellen Dasein, und zugleich zum idealen Ausdruck gereinigt. Nur das Kostüm unterscheidet hier zwischen Romeo, Mortimer, Max Piccolomini, Don Carlos, und zwischen einem standhaften Prinzen und Marquis von Posa, aber zu einer wirklichen Differenz der Persönlichkeiten kommt es nicht. Ganz natürlich. Denn die begeisterungsvolle Hingebung an ein höchstes, die ganze Seele erfüllendes Gut ist das allen diesen Gemeinsame, das nur einen durch den besondern Inhalt bedingten verschiedenen Ausdruck erhält. Dieser lyrische Grundton erhält daher wohl durch die Situation ihre natürliche Modifikation, geht aber nicht bis zur Individualisation fort. Die Schranke dieses Standpunktes wird sich mithin augenblicklich geltend machen, sobald die dichterische Gestalt sich nach verschiedenen Richtungen hin ausbreitet, welche aus der Concentration ihrer Empfindung nicht unmittelbar folgen, oder wenn das Werden einer Leidenschaft zur Erscheinung kommen soll, überhaupt, sobald der Dichter einen ganzen Menschen hingestellt hat, der durch den, wenn auch begeistertsten Ausdruck einer Empfindung durchaus nicht gedeckt wird. Shakespearschen Figuren gegenüber wird sich daher die Ohnmacht dieses Standpunkts besonders herausstellen, weil hier der Mensch nie in eine allgemeine Empfindung aufgeht, sondern immer ein selbstständiges, konkretes Leben in sich selbst hat. Je abstrakter die dichterische

Gestalt, d. h. je weniger sie zu einer individuellen Welt ausgearbeitet ist, desto eher reicht auch der Standpunkt lyrischer Begeisterung für sie aus. Mortimer und Max Piccolomini sind aus der Unmittelbarkeit der Empfindung heraus, von einer edlen Persönlichkeit, bei weitem eher und zulänglicher darzustellen, als Romeo, diese ächte Incarnation der Liebe in dem ganzen Reichthum ihrer Töne. Hier wird die Beschränktheit unserer Stufe sogleich grell heraustreten. Die lyrische Empfindung wird sich wohl in den liebeglühenden, dichterischen, todesverachtenden Romeo hineinfinden, und diesen wiedergebären, schwerlich aber den träumerischen, in einer schwächlichen Leidenschaft befangenen, lebensmüden, frostig-warmen, rhetorisirenden wiedergeben und aus letzterem den ersteren erstehen lassen können. Aus dem Gesagten ergiebt sich als das Gesetz unserer Stufe: Je einfacher und zugleich der lyrischen Empfindung unserer idealen Natur verwandter das Pathos einer dramatischen Gestalt ist, desto eher wird dieser erste Standpunkt eine poetische Wirkung hervorzubringen vermögen; je reicher und individueller der dramatische Charakter, je entfernter sein Pathos der unmittelbaren Empfindung des Darstellers ist, je weniger er also sein besonderes Ich darin gegenständlich anschaut, desto unzulänglicher und ohnmächtiger ist diese Stufe für die dramatische Darstellung. Wirkliche Charaktere, selbst aus dem bürgerlichen Leben, geschweige denn dichterische Figuren, werden auf diesem Boden immer nur ein sehr kümmerliches Dasein gewinnen. Der Mangel an wirklich schöpferischen Naturen, die in jedem Gebiete unendlich selten sind, wie der künstlerisch Gebildeten, welche zu einer freien Herrschaft des Stoffs durchgedrungen, erklärt die Erscheinung, daß der größte Theil der Darsteller dieser Stufe angehört. Ja man hat sich noch Glück zu wünschen, wenn bisweilen ein warmer Hauch der Begeisterung über das dürre Stoppelfeld der Alltäglichkeit und der poetischen Dürftigkeit der großen Masse der Darsteller hinweht, der uns an die wahre Heimath der Kunst erinnert.

Die weibliche Individualität steht überhaupt dem Empfinden

näher und hat in der Lyrik weit mehr ihre Heimath, als der Mann. Daher reicht auch zu ihrer Darstellung die Fülle lyrischer Begeisterung, von einer edlen und reizenden Persönlichkeit getragen, weit eher aus, als bei männlichen Charakteren. Die Wirkungen dieses Standpunktes sind hier reiner, weil auch die weiblichen Dichtergestalten eher von der bloßen Empfindung erreicht werden können, als der Mikrokosmus männlicher Charaktere. Naturverwandter, wie das Weib überhaupt ist, und mehr in ungebrochener Einheit der Empfindung lebend, nicht also an den Schmerz des Zwiespalts und den Kampf gewiesen, wie der Mann, ist das von einer mächtigen Empfindung, von einer idealen Begeisterung durchglühte Weib unmittelbar der Kunst verwandter, als der Mann, weil es überhaupt nicht bis zu diesem Bruch mit sich, diesem Verluste ihrer selbst fortzugehn hat, um sich zu versöhnen und gereinigt wiederherzustellen. Weil also die unmittelbare Einheit des Weibes nicht eines solchen Bruchs bedarf und fähig ist, nicht bis zu solcher Tiefe des Widerspruchs durchzudringen hat, als die männliche Natur, ist sie auch von Hause aus in ihrem Empfinden intensiver und in dem Ausdruck derselben dichterischer. Eine Schauspielerin, in welcher der ganze Vollgehalt weiblichen Empfindens lebt, und welche die Natur zum Ausdruck desselben veranlagt hat, wird daher nothwendig der Aufgabe der Kunst näher kommen, als der Mann, den wir auf der Stufe unmittelbarer Empfindung erblicken. Dazu kommt, daß ein edel organisirtes Weib durch einen natürlichen Takt weit mehr in den Schranken des Maaßes gehalten wird und vor dem Ueberschäumen des Empfindens gesicherter ist, als der Mann, in dem das instinktliche Leben schwächer ist. So wird also auch der Ausdruck des Affekts in seiner Ursprünglichkeit im Weibe reiner und kunstverwandter sein, als in dem Manne, der seiner unmittelbaren Empfindung überantwortet ist. Daß dies überhaupt nur von begünstigten Naturen gilt, versteht sich von selbst, denn von diesen kann überhaupt nur bei der Ausübung der Kunst die Rede sein.

Daß übrigens auch beim Weibe die bloße Lyrik des Empfin-

dens nicht ausreicht, geht aus unserer ganzen Darstellung hervor, denn selbst diejenigen Figuren, an welche scheinbar die unmittelbare Empfindung und Begeisterung heranreicht, werden, von einem höhern, wirklich künstlerischen Standpunkte aus, noch eine ganz andere Auffassung und Verwirklichung gewinnen. Auf diesem Standpunkte wird immer nur das der Empfindung Nächste seinen Ausdruck erhalten. So nahe etwa die Gestalt der Porzia einer edel organisirten weiblichen Natur steht, so wahlverwandt sie sich dem Adel ihres reinen Empfindens, ihrer großherzigen Gesinnung fühlen mag, so wird jener aus der Tiefe sprudelnde Humor, der dieser ganzen Persönlichkeit erst den warmen Hauch verleiht und wie ein frischer Morgenthau auf dieser schönen Blume perlt, von unserm Standpunkte aus nicht zu seinem Rechte kommen, in ihm continuirt sich nicht leicht, wie in den Affekten der Porzia, die Natur der Darstellerin. Dieses Element wird also von einer andern Region aus ergriffen werden müssen. Diesem Standpunkte wird es ein Geheimniß bleiben. Dasselbe wiederholt sich in allen ächt dichterischen, weiblichen Gestalten. Wie wäre eine Julia im Sinne Shakespeares auf diesem Standpunkte möglich! Auch die mit dem reichsten und tiefsten Gefühl, dem klangvollsten Ton und der edelsten Persönlichkeit ausgestattete Schauspielerin wird uns auf dieser Stufe unmittelbarer Empfindung immer nur gelungene Einzelnheiten darbieten können. Und wenn sie etwa den warmen Liebeshauch der Balkonscene aus ihrer innersten Persönlichkeit heraus in seinem vollen Zauber über uns ausbreitet, so wird die in den Tod der Verzweiflung gestürzte und aus ihm zur todesverachtenden Heroine auferstehende, wie die mit der List des Verstandes den werbenden Paris täuschende Julia auf diesem Boden nicht mit der ersten zu einem vollen Leben vermittelt werden können. Dazu gehört die absolute Herrschaft über den ganzen Umfang bedeutender Mittel, verbunden mit einer dichterischen Intuition, die von einer nur gesteigerten, idealen Empfindung noch specifisch verschieden ist. Wie innig sich ferner ein schönes, jugendliches Gemüth von dem einfa-

chen kindlichen Gretchen berührt fühlen mag und ihre holde Unbefangenheit vermittelst eines liebenswürdigen Naturells auch zur Erscheinung bringen wird; das von der Sünde ergriffene, dann innerlich zerwühlte und endlich aus der Nacht der Verzweiflung wiedergeborne Gretchen wird sich von diesem Standpunkte aus nimmermehr verkörpern lassen. Das Gretchen, welches die christliche ewige Geschichte der Unschuld, des Falls und der Erlösung in der allerindividuellsten Erscheinung entfaltet, ist auf dieser Stufe der dramatischen Darstellung eine unlösbare Aufgabe.

So sehr viel näher also auch das edel organisirte Weib durch die Intensität seines Empfindens und durch seine sittliche Schranke von Hause aus der künstlerischen Darstellung stehn mag, so unzulänglich erweist sich doch auch für dasselbe dieser Standpunkt lyrischer Begeisterung für die Darstellung durchgeführter, reicher Dichtergestalten. Ueberall werden wir über diese Stufe hinausgedrängt; das wirkliche Verlassen derselben kann aber nur aus dem Gefühl der Schranke und dem tiefen Bedürfniß nach künstlerischer Einheit im Individuum hervorbrechen. So wenig es in der sittlichen Welt bei der Unschuld bleiben darf und der Augenblick, wo die Frucht vom Baume der Erkenntniß des Guten und Bösen gebrochen ist, auch der Tod der Unschuld ist, so ist auch das Zurückgehn und die Vertiefung in sich, durch welche sich der Darsteller gleichsam von seinem Affekte löst und das dichterische Geschöpf als ein objektives Leben außer sich setzt und anschaut, der Moment des Uebergangs aus der Stufe der naiven, unmittelbaren Kunstbegeisterung. Mit diesem Moment hat er die Schwelle des zweiten Standpunkts betreten. Dieser Moment wird natürlich im Bewußtsein des Einzelnen gar nicht als ein zeitlicher, bestimmt sich abscheidender Akt eintreten, nichtsdestoweniger ist in jeder wirklichen Künstlernatur ein solcher Bruch eingetreten, weil er ein unerläßliches Moment der Entwickelung ist *).

*) Talma hat in einem Briefe (geschrieben zu Marseille im Jahre

Ehe wir indeſſen die zweite Stufe der darſtellenden Kunſt betreten und ihre Elemente entwickeln, haben wir noch zwei zu unſerer Sphäre gehörende Erſcheinungen aufzufaſſen; erſtlich den Zuſammenhang dieſer Stufe mit dem gegenwärtigen Weltzuſtand, zweitens das Reſultat, welches ſich aus dem Verharren auf dieſer Stufe ergiebt. Es giebt keinen Kreis des Lebens, der ſich dem Geiſte der Zeit, der in der That auch der Weltgeiſt iſt, zu entziehn vermöchte. Wie ſpät auch manche Thätigkeiten in die herrſchende Bewegung hineingezogen werden, endlich werden auch die entfernteren Gebiete von den Schwingungen des herrſchenden Geiſtes berührt. Nun wird Niemand in Abrede ſtellen, daß in unſerer Zeit überall der **ſelbſtbewußte Geiſt die Herrſchaft führt, daß er alle Gebiete des** praktiſchen, wie des theoretiſchen Lebens ergriffen und umgeſtaltet hat. Ihm gegenüber kann weder im Staat, noch in der Religion und Kunſt ein naives Schaffen und Verhalten beharren. Alles inſtinktliche Daſein iſt von dem ſelbſtbewußten Geiſte aufgelöſt, alles was irgend in der Geſtalt eines Dogmas regieren will, iſt von der Kraft des erſtarkten Selbſtbewußtſeins durchſtoßen und muß als überwunden entweder den Platz räumen, oder ſich durch den Prozeß des Gedankens reinigen und vom Selbſtbewußtſein die Taufe

---

1814) dieſen Uebergang aus der Ruhe der unmittelbaren Empfindung in den Standpunkt der Reflexion ſehr ſchön ins Bewußtſein gefaßt, indem er ſagt: „Plus je vis, mon ami, plus je réfléchis, plus j'étudie, plus je me confirme dans mon opinion sur l'inégalité des acteurs qui jouent d'ame. Il ne faut, s'attendre de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime — Au lieu, que le comédien qui jouera de refléxion, qui n'aura d'élans que ceux étudiés d'après la nature humaine — sera un, le même à toutes les représentations. Il a tout mésuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête. Sa chaleur a son progrès, ses élans, ses remissions, son commencement, son milieu, son extrême. (Mitgetheilt im Courier français vom 27. März 1840.) Auch in den Memoiren der Clairon finden ſich Stellen, welche mit großer Energie die Unzulänglichkeit des Standpunkts der unmittelbaren Empfindung ausſprechen. Vergl. Tieck Dramaturgiſche Blätter III. S. 143.

empfangen, um in die Gemeinschaft des allein frei und darum seligmachenden Geistes aufgenommen zu werden. Diese Gestalt des Geistes ist ein unbestreitbares Faktum. Ihr gegenüber vermag sich aber auch die lyrische Empfindung nicht mehr in ihrer Unmittelbarkeit und Intensität, kurz nicht in der alten ungebrochenen Kraft, zu erhalten; sie ist gleichsam in ihrem Entstehn schon von diesem Gährungsprozeß des selbstbewußten Geistes ergriffen und mithin als Empfindung geschwächt. Von der Empfindung aus wird sich daher auch der Darsteller nicht mehr wie sonst orientiren können, weil sie durch den allgemeinen Geist selbst in ihrem Ursprunge gewissermaßen schon zersetzt ist. Diese geschwächte Intensität des Empfindens wird daher auch in unserer Kunst nicht mehr die Wirkungen wie früher hervorbringen können, wo der Weltzustand selbst sich diesem Standpunkte noch nicht so völlig entfremdet hatte. Wie in der deutschen Dichterwelt weder der Werther noch die Räuber, Leser und Hörer mehr in den Wirbel dieser Leidenschaften hineinreißen, weil der ganze Weltzustand sich geändert und diese dort heraufbeschwornen Mächte hinter sich zurückgelassen hat, wie also auch der Genuß an diesen beiden großartigen Schöpfungen selbst in denen, auf welche sie zum erstenmal eindringen, schon ein durch das Medium des veränderten Weltzustandes vermittelter ist, so ist auch kein Darsteller mehr, wie sehr er sich auch durch den Affekt des Dichters hingerissen fühlt, in einer ungeschwächten und ungebrochenen Kraft des unmittelbaren Empfindens. Er wird daher auch von hier aus nicht die gleichen Wirkungen, wie vor Zeiten, ausüben, weil die Kraft, aus der sie hervordringen, nicht mehr in ursprünglicher Frische vorhanden ist. Die allgemeine Klage, daß es der jetzigen Theaterwelt durchaus an jugendlichen Helden fehlt, findet in dem Gesagten allein ihre absolute Lösung. Die Darsteller, ebenfalls Produkte des allgemeinen Geistes, sind auch unbewußt von jenem alle Unmittelbarkeit, welche Gestalt sie auch haben mag, auflösenden Strom des selbstbewußten Denkens und Wollens ergriffen, und aus dem geharnischten Empfinden einer frühern Zeit herausgedrängt. Es ist daher unmög-

lich, daß Schauspieler, welche auf diesem Standpunkte unmittelbarer Empfindung beharren, ähnliche Wirkungen, wie in früherer Zeit, hervorbringen, weil die Intensität des unmittelbaren Empfindungslebens in unserer Zeit geschwächt ist. Der ganze Weltzustand zwingt also, den Darsteller aus dem Standpunkte unmittelbaren Empfindens heraus. Was ehemals durch eine intensive lyrische Begeisterung sich Bahn brach und den frischen Strom unmittelbarer Poesie über die Zuhörer ergoß, ist jetzt durch die unfühlbar wirkende Macht der Reflexion im Darsteller wie im Zuschauer in seiner ursprünglichen Stärke erschüttert. Es kann sich nur aus der Region des künstlerischen Bewußtseins wiederherstellen und auf sichere Wirkungen rechnen. Das Festhalten unseres Standpunktes der Unmittelbarkeit wird also mit der fortschreitenden Bildung und dem immer weiter greifenden Selbstbewußtsein immer unmöglicher, und die Wirkungen desselben müssen immer mehr versiegen. Denn wenn die Stufe, welche eben, weil auf ihr das Dichterwerk nicht ein vom Geiste wiedergebornes ist, nur in vereinzelten Momenten den dichterischen Geist in seiner Wahrheit offenbaren kann, nun auch von der Macht des allgemeinen Geistes untergraben ist, so muß auch die Schwäche und Ohnmacht dieses Standpunktes, ihr Mißverhältniß zu den großen dramatischen Gestalten immer greller hervortreten und die Erhebung zum Kunstbewußtsein immer unerläßlicher werden. Die Klage über den Mangel jugendlich-kräftiger Heldennaturen, denen die Poesie des Lebens gleichsam aus allen Poren herausdringt, muß also vor dem Gesetz des Weltgeistes verstummen, welcher gebietet, daß sich jede geistige Thätigkeit aus der Tiefe des Selbstbewußtseins regenerirt, ein Gesetz, dem also auch die Kunst der dramatischen Darstellung sich unterziehn muß.

Die zweite Erscheinung, welche uns noch angeht, betrifft das Resultat, welches aus dem Verharren auf dieser Stufe der Darstellung hervorgeht. Wenn die unmittelbare Empfindung sich an der Wiederholung durch die Zeit abgestumpft hat und das Individuum überhaupt der Periode entwachsen ist, in welcher seine natür-

liche Erregtheit und lyrische Kraft durch den wahlverwandten Affekt im Dichter in Bewegung gesetzt wird, so macht sich die Unzulänglichkeit dieser Stufe auf das schneidendste geltend. Hat sich der Schauspieler aber nie zu einer durchgebildeten Technik erhoben, und vermittelst der künstlerischen Bildung sich einen Erfolg gesichert, und gestattet ihm seine Begabung nicht in das Reich dichterischer Gestalten keck hineinzugreifen und sie gleichsam aus dem Himmel der Phantasie zur sinnlichen Wirklichkeit herunterzuzwingen: so bleibt er auf der traurigen Stufe eines bloßen Mechanismus zurück, der das Ganze freilich mit in Bewegung setzen hilft, aber ohne daß in ihm selbst die gestaltende Seele wohnt. Aus dem Paradiese der ersten begeisterungsvollen Empfindung durch die Macht der Zeit vertrieben, ohne durch eine zweite, selbstbewußte Welt den Verlust der ersteren ersetzt zu haben, schwebt er zwischen der Gewalt der Natur und der Macht des Geistes mitteninne. Nur die Form der Lebendigkeit ist geblieben, ihr Inhalt aber ist entflohn, und von innen heraus hat er sich nicht wiedergeboren. Der Schauspieler ist so zum Routinier geworden, der nur noch nützlich verwendet werden kann; in der Kunst die dürftigste Kategorie.

Es ist dies das Schicksal aller Darsteller, welche die Stufe der unmittelbaren Empfindung niemals überschritten haben. Aus der vielfachen Bewegung auf der Bühne, dem mannigfaltigen Rollenwechsel hat sich endlich eine gewisse Bühnengewandtheit entwickelt, welche eben, weil sie durchaus farblos ist, auch in alle mögliche Masken hineinpasset, ohne doch jemals eine völlig zu beleben. Für eine Menge von Figuren, welche nur durch das Sprachrohr des Dichters existiren, in sich selbst aber das Centrum des Lebens nicht haben, reicht auch der Standpunkt des Routinier insofern aus, als er das farblose Bild des Dichters vermittelst der stereotypen Theatermanier in Umlauf setzt, ohne gerade ein entschiedenes Gefühl des Mißtrauens in seinem korrekten Abdruck zu erwecken. Aber sobald eine lebendige Dichtergestalt durch die Maske des bloßen Routiniers zu uns spricht, so beschleicht uns sogleich das Mißbehagen, einen

ſelbſtſtändigen Charakter durch die geſchäftige Scheere der Theatergewandtheit abgeſtutzt und ihn ſeiner friſch in die Luft hinausſchwankenden Zweige beraubt zu ſehn. Die Ohnmacht des Routiniers iſt daher überhaupt die Ohnmacht des Mechanismus, wo es ſich um die Geltung des Organismus handelt. Die Mehrzahl der Darſteller wird freilich immer zu dieſem ſchlechten Mittelgute der Routiniers gehören; ja glücklich, wenn ſie nicht noch poſitiv verletzende Angewohnheiten durch die farbloſen Abdrücke ihrer Figuren hindurchſchleppen, welche uns an die ganz zufälligen, individuellen Manieren des Schauſpielers ſtörend erinnern. Aus der Entwickelung folgt, daß die Vorzüge des Routiniers nur negativ ſein können. Die gewöhnliche Theaterſprache drückt dies, ohne das klare Bewußtſein davon zu haben, in der Formel aus: Er verdirbt keine Rolle; worin denn zugleich die Kehrſeite liegt: er erfüllt aber auch keine. Dies gilt indeſſen, wie gezeigt, nur mit der Beſchränkung, wenn die Rolle ſelbſt nach einem allgemeinen Typus gearbeitet, und nicht die Sonne eines individuellen Lebens ausſtrahlt. Den untergeordnetſten Sheaspeareſchen Figuren gegenüber muß, ſtreng genommen, der Routinier die Waffen ſtrecken; denn es reicht eigentlich die bloße Bühnengewandtheit hier nie aus. Nur eine ſehr umſichtige, von wahrem Kunſteifer erfüllte Leitung wird den Routinier, je nach ſeiner beſondern Qualification, auch in bedeutenden Werken verwenden können, indem ſie ihm den Punkt ablauſcht, wo die innere Lebendigkeit noch nicht abgeſtorben iſt, und alſo noch wirkſam verwendet werden kann.

Die widerwärtigſte Phyſiognomie aber nimmt die bloße Routine an, wenn ſie ſich für Genialität hält und ohne Reſpekt vor der Bedeutung der Kunſt das Reich dichteriſcher Geſtalten zum Nießbrauch nimmt und mit ihrer metallnen Hand ſich eine bunte Gallerie der herrlichſten Figuren herausgreift, und an den Speer ihrer unbiegſamen Individualität aufreiht. Da der Routine jede wahrhafte Wahlverwandtſchaft zum Dichtergenius fremd iſt, ſo wird ihr auch der ſichere Takt für ihre Schranke durchaus abgehn. Sie er-

klärt daher, nicht durch die Souverainität des Geiſtes, ſondern durch den Despotismus der Eitelkeit getrieben, jede Rolle für ihr Eigenthum, welche große Effekte in ihrem Gefolge und durch die Tradition ihren geſicherten Ruf hat. So fährt die Routine in ihrer widerwärtigſten Geſtalt in die Geiſter eines Richard III., Shylok, Marquis von Poſa, Hamlet und durchläuft dieſe, und viele andere Figuren auch des Luſtſpiels, gleichſam in umgekehrter Seelenwanderung, und bringt in jeder Metamorphoſe immer das individuelle, ungebärdige Ich wohlbehalten mit. Alſo verhält es ſich mit der Stellung und dem Werthe, welchen die Routine in der dramatiſchen Darſtellung, ihrem Begriffe gemäß, einnimmt *).

2. Der Standpunkt der Reflexion.

Der Uebergang aus der Stufe der unmittelbaren Empfindung in den Standpunkt der Reflexion erſcheint als das Erwachen des Geiſtes, in welchem er ſich dem Objekt gegenüber ſtellt und ſich ſelbſtbewußt auf daſſelbe bezieht. Dies offenbart ſich in unſerer Kunſt als der Bruch, der die unterſchiedsloſe Einheit des Individuums mit ſeinem Affekte ſprengt und es treibt ſich, das Objekt der Darſtellung gegenſtändlich zu machen. Dieſer Standpunkt beginnt alſo mit einem ſcheinbaren Verluſte der Empfindung, indem er ſich von ihrer unmittelbaren Herrſchaft löſt. Wenn er auf der erſten Stufe

*) Der bloße Routinier würdigt inſofern auch die Kunſt herab, als er ſich nicht höher ſchwingt, als die große Maſſe der Zuſchauenden. Das Publikum will aber, als Geſammtheit gedacht, in dem Darſteller ein Individuum vor ſich haben, was es vermittelſt ſeiner künſtleriſchen Bildung erhebt und aus ſich herausverſetzt. In dieſer Beziehung ſagt Göthe von dem Schauſpieler (XXXXV. S. 9): „Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt ſich unvorbereitet zum Schauſpielhauſe, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar iſt, er will ſchauen, ſtaunen, lachen, weinen und nöthigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, ſich mehr oder weniger zu ihm herabzulaſſen und von einer Seite das Theater zu überſpannen, von der andern aufzulöſen."

nur aus sich herausspielte, d. h. aus seinem unmittelbaren Affekte, und eigentlich nur sein nach verschiedenen Richtungen gesteigertes Ich aussprach, so scheidet er sich jetzt, im Gefühl der Unzulänglichkeit dieses Standpunkts, von sich selbst. Er will mithin sich selbst zum Träger für die Darstellung eines von ihm unterschiedenen Ganzen machen. Erst hier befindet sich der Darsteller wirklich auf dem Boden der Kunst, deren Schwelle er mit dem Momente überschreitet, wo er sich nicht damit begnügt, nur sich selbst zu spielen, sondern sich zum Objekt für ein künstlerisches Ganzes zu machen trachtet. Auf diesem Standpunkt kann daher auch erst die gründliche Arbeit der Technik ihre Stelle finden. Denn sie ist nur von dem Gesichtspunkte aus möglich, wo der Schauspieler seine besondere Individualität zu einem Instrumente für die ideale Menschendarstellung formt. Der Darsteller hat also hier zuerst den ganzen Kreis der Technik systematisch zu durchlaufen. Diese schließt sich in den zwei Gebieten des Rhetorischen und des Mimischen ab, welche die beiden Momente der darstellenden Kunst bilden, die uns im besondern Theile in ihrer Gliederung zu entwickeln bleibt. Die Durchbildung dieser beiden Seiten, wodurch die Herrschaft über den ganzen Umfang des Materials der darstellenden Kunst gewonnen wird, macht das Wesen der eigentlichen Schule aus. Denn durch sie wird der Stoff, vermittelst welches sich die dramatische Darstellung offenbart, aus seiner ersten, natürlichen Gestalt herausgearbeitet, und zur Offenbarung der Kunst fähig gemacht. Der Darsteller bringt sich mithin auf diesem Wege nach den beiden Elementen des Tons und der Gebärde in seine Gewalt, so daß er uns nicht mehr ein Naturwerk, sondern ein Kunstwerk darzubieten vermag *). Schon durch diese Arbeit hat er sich einer strengen Zucht unterworfen und von der Unmittelbarkeit des Affekts und seines Aus-

*) Ganz in diesem Sinne sagt Cicero im Brutus C. 29 von der Nothwendigkeit der technischen Bildung des Redners: Ohne sie kann das, was, durch natürliche Begabung unterstützt, der Redner glücklich ausspricht, nicht stets in seiner Gewalt sein, weil es nur zufällig geschieht.

drucks befreit und ſich tüchtig gemacht, den Affekt zu beherrſchen und über ihn frei zu ſchalten.

Aber der Schauſpieler hat damit erſt die Naturſeite ſeiner Kunſt in ſeine Gewalt bekommen. Die rhetoriſche und mimiſche Bildung iſt nur die negative Bedingung für das Werden einer künſtleriſchen Darſtellung. Ihr Objekt iſt die dichteriſche Individualität, der Charakter. Auf ſeine Durchdringung kommt es alſo an. Durch die Technik iſt nur die Freiheit errungen, den innerlich angeſchauten Charakter den Intentionen gemäß zu verwirklichen. Hier iſt die eigentliche Stätte des künſtleriſchen Schaffens. So ergiebt ſich als die zweite höhere Thätigkeit unſerer Stufe die Durchdringung des dichteriſchen Kunſtwerks bis in ſein geheimſtes Geäder, um den darſtellenden Charakter in ſeinem organiſchen Verhältniß zum Allgemeinen der dichteriſchen Idee und zum Beſondern der übrigen dramatiſchen Geſtalten zu begreifen*). Die Charakterdarſtellung iſt mithin das eigentliche Reſultat der ganzen Vermittelung; denn in ihm erreicht die Kunſt des Schauſpielers erſt ihren abſoluten Begriff, indem ſich erſt in der Charakterdarſtellung die rhetoriſche Kunſt und die körperliche Beredtſamkeit zu wirklichem Leben durchdringen.

Der Darſteller will auf dieſer zweiten Stufe, auf welcher er ſich ſeinem Objekte gegenüber ſtellt, daſſelbe durchdringen und ins Bewußtſein heben. Er geht dabei von der ganz richtigen Vorausſetzung aus, daß nur der Geiſt ein Ganzes hervorbringen könne, und daß es ihm nicht um vereinzelte Momente, ſondern um ein

*) „Es iſt nicht genug, ſagt Wilhelm Meiſter, daß der Schauſpieler ein Stück nur ſo obenhin anſehe, daſſelbe nach dem erſten Eindruck beurtheile und ohne Prüfung ſein Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen gebe. Dies iſt dem Zuſchauer wohl erlaubt, der gerührt und unterhalten ſein, aber eigentlich nicht urtheilen will. Der Schauſpieler dagegen ſoll von dem Stück und von den Urſachen ſeines Lobes und Tadels Rechenſchaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in die Abſichten deſſelben einzudringen verſteht?“ Die Art, wie Wilhelm Meiſter ſich den Hamlet zum Bewußtſein zu bringen ſucht, bleibt ein ewiges Muſter für den darſtellenden Künſtler.

Ganzes zu thun ſein müſſe. Seine ganze Arbeit geht überhaupt aus dem Triebe hervor, ein Kunſtwerk, im Gegenſatz eines bloßen Naturwerks, zu ſchaffen *). Der Künſtler zeigt ſich alſo auf dieſer Stufe von dem Gedanken beſeelt, nichts unmittelbar in ſich walten zu laſſen, ſondern ſich von allen Intentionen des Dichters Rechenſchaft zu geben, und in keinem Momente ſeiner Darſtellung ſich dem unbewachten Augenblicke, dem Affekte und der unmittelbaren Inſpiration zu überlaſſen, ſondern überall der Reflexion und dem denkenden Selbſtbewußtſein Gehör zu verſtatten **). Der Schauſpieler dieſer Stufe, in jedem Momente nicht nur wiſſend, was er will und vermag, wird, eben weil er ſeine Mittel kennt und ſich in ihren vollen Beſitz geſetzt hat, nichts intendiren, als was er auch mit ihnen wirklich ausführen kann. Da er nicht dem Affekte unterthan, ſo iſt der Zuſchauer auch von dem peinlichen Gefühle frei, ihn von den unſichern Wogen der Empfindung umhergetrieben zu ſehn.

---

*) Ein vollkommenes Kunſtwerk iſt ein Werk des menſchlichen Geiſtes und in dieſem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerſtreuten Gegenſtände in eins gefaßt und ſelbſt die gemeinſten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, ſo iſt es über die Natur. Es will durch einen Geiſt, der harmoniſch entſprungen und gebildet iſt, aufgefaßt ſein, und dieſer findet das Vortreffliche, das in ſich Vollendete, auch ſeiner Natur gemäß." Göthe XXXVIII. S. 153.

**) Talma, der nach den von ihm bekannt gewordenen Aeußerungen, ein ſehr tiefes Bewußtſein über ſeine künſtleriſche Entwickelung gehabt hat, ſagt von der erſten Stufe unmittelbaren Empfindens ſehr ſchön: „J'ai joué longtemps d'Inspiration, m'abondonnant à mes sensations dn moment et oubliant tont-à-fait que j'étais Talma, pour me croire Achille on Orosmane; mais sans parler de l'épuisement où me laissait cette méthode j'étais inégal; bon, qnand j'étais bien disposé, mauvais lorsqu'un souci personnel me ramenait malgré moi à la réalité. — Le comédien doit en effet agir sur la foule et pour y parvenir, il fant qu'il soit maître de lui. Von Eckhof ſagt Engel in den Ideen zu einer Mimik I. S. 66 ausdrücklich, daß er ſich nie auf die bloße Empfindung verließ, ja, daß er ſich ſogar während der Vorſtellung in Acht nahm, nicht zu ſehr in Empfindung zu gerathen, damit er nicht, bei ermangelnder Beſonnenheit, mit weniger Wahrheit, Ausdruck und Harmonie ſpielte.

So sehr es aber auch des Künstlers würdig ist, sich auf dem Boden des Geistes zu bewegen, und alles Einzelne in Bezug auf das Ganze zu erfassen, so hat dieser Standpunkt doch auch seine Gefahren, insofern der Künstler nämlich auf ihm sich verfestigt und ihn nicht wieder zu einem Momente in einer höhern Stufe zu erheben vermag. Indem wir das Wesen dieser Stufe darin setzen, daß der Darsteller, sich von der Unmittelbarkeit des Empfindens lösend, auf die Herrschaft über den Affekt hinarbeitet und denkend den dichterischen Stoff erfaßt, so ist freilich damit noch nicht die Garantie gegeben, daß der bis in seine zartesten Nerven ausgearbeitete Organismus eines Charakters auch wirklich in der Darstellung den Schein eines frei der Phantasie entsprungenen Werks erhält. Ist dies aber nicht der Fall, decken sich das Bewußtsein und die Darstellung nicht völlig, d. h. geht nicht alles von der Reflexion Durchdrungene so frei und leicht in die Ausführung über, daß sie die Wahrheit eines natürlichen Lebens erhält, so bleibt die Darstellung in dem Widerspiel des Denkens und Empfindens, der Absicht und des Absichtlosen befangen. Der Schauspieler, der durch seine sinnige Auffassung des allgemeinen Lebensprincips der Charaktere, das Geistreiche seiner Intentionen, den denkenden Geist beschäftigt und überrascht, raubt zugleich der Empfindung den Genuß einer vollständigen Hingebung an das scheinbar wirkliche Leben und an die freie Bewegung eines individuellen Menschen. Die Stimmung aber, in welcher das denkende und empfindende Bewußtsein noch nicht versöhnt sind, ist nicht die wahrhaft künstlerische. Denn diese fordert, daß Alles, was in das Bewußtsein hinübergeführt worden, auch zugleich als ein unmittelbares Leben empfunden werde. Der Darsteller, welcher das erstere auf Kosten des letztern befriedigt, ist der reflektirende Schauspieler; während die erste Stufe uns ein unmittelbares Leben zeigt, das aber mit dem Begriffe nicht versöhnt ist und daher von dem denkenden Bewußtsein nicht selten reformirt und ergänzt werden muß. So lange sich also der darstellende Künstler an unser von der

Empfindung getrenntes Denken wendet, ſo lange wir ſeine Abſichten erkennen und bewundern, ſo lange hat er weder ein wahrhaftes Kunſtwerk im höchſten Sinne gegeben, noch uns in die künſtleriſche Illuſion zu verſetzen vermocht. Denn, wie die Natur des Objekts die jedesmalige Beſtimmtheit des Bewußtſeins bedingt, ſo entſpricht auch der Stufe, auf welcher die künſtleriſche Darſtellung ſteht, eine ähnliche Stimmung des Zuſchauers, ſobald wir dieſen im Ganzen und Großen als einen idealen Menſchen, nicht in der unendlichen Zufälligkeit der Erſcheinung auffaſſen. Demnach entſpricht der Darſtellung auf dem Standpunkt der Reflexion, vorausgeſetzt, daß wir ihr unſere Zuſtimmung nicht verſagen, diejenige Stimmung, in welcher unſer denkendes Bewußtſein auf das Höchſte befriedigt iſt, ohne daß der empfindende Menſch gleichzeitig in demſelben Maaße berührt iſt. Dieſer Standpunkt beruht alſo im Darſtellenden, wie im Empfangenden, auf dem noch nicht überwundenen Dualismus von Reflexion und Objekt, von Bewußtſein und Unmittelbarkeit, von Kunſt und Natur. Dies iſt die Gefahr, dieſes gleichwohl nicht zu umgehenden Standpunkts, deren Beſiegung freilich allein von dem Maaße des künſtleriſchen Genius abhängt, von jener ſchöpferiſchen Anſchauung, welche weder lehrbar, noch lernbar, zu dem ſich der Künſtler auch gar nicht in dem Sinne mit Freiheit zu erheben vermag, wie er die erſte Stufe der unmittelbaren Empfindung und der Abhängigkeit vom Affekt freiwillig verlaſſen kann, um die ungebändigte Kraft der lyriſchen Empfindung in der Werkſtatt der Kunſt zu reinigen.

Man kann nicht lebhaft genug wünſchen, daß die von uns in ihrer Beſtimmtheit entwickelte Stufe der Reflexion von den darſtellenden Künſtlern mit Ernſt betreten werde, denn ſie iſt die ſicherſte Bürgſchaft, daß es dem Schauſpieler Ernſt iſt um ſeine Kunſt und daß es ihm überhaupt darum zu thun iſt, ein Ganzes und ein Kunſtwerk zu geben. Wie weit er die Fugen und Riſſe, welche uns die einzelnen Theile des Werkes und die Arbeit der Vereinigung derſelben zu einem Ganzen andeuten, unſern Augen zu

entziehn vermag, dies hängt von dem Maaße seines Genies ab und giebt uns erst den absoluten Werth seiner künstlerischen Leistung. Daß aber nur die Erhebung zu dem Verständniß des Charakters und die freie Herrschaft über die natürlichen Mittel, so wie die davon unzertrennliche Herrschaft über den Affekt die Kunst zur Kunst macht, ist aus dem Verhältniß derselben zur Natur klar und folgt aus unserer gesammten Entwickelung.

3. Der Standpunkt des künstlerischen Schaffens und die verschiedenen Richtungen desselben.

Ist die Begeisterung eine ächte und schöpferische, so taucht sie auch aus der Vertiefung in die Reflexion und ihrer auseinanderlegenden Arbeit wieder auf und stellt sich, nach ihrem scheinbaren Verluste, in erhöhter Gestalt wieder her. Dies ist die Stufe, auf der wir die Kunst zur Natur zurückgekehrt und mit der Unmittelbarkeit der Empfindung versöhnt erblicken. Der Schauspieler giebt hier ein zu vollständiger Organisation gediehenes Ganzes, das aber in seiner ganzen Erscheinung den Pulsschlag des Lebens durchfühlen läßt, der uns die einfache, allgegenwärtige Seele offenbart. Gleichweit entfernt von den, nur der lyrischen Empfindung entströmenden Ergüssen, welche auch wieder viele Theile ganz dürr und unbefruchtet lassen, wie von einer fühlbaren Absichtlichkeit in der scharfsinnigen Durchführung eines richtig erfaßten Charakters, breitet der darstellende Künstler auf diesem höchsten Standpunkt die volle Wahrheit und Schönheit zugleich vor uns aus. Das Geheimniß dieser Stufe, wodurch sie sich als die höhere Eintracht der beiden erstern darstellt, beruht wesentlich auf dem seltenen Gleichgewicht, die subjektive Empfindung mit Freiheit steigern und sich in den erhöhtesten Zustand, welchen die jedesmalige Situation des Charakters fordert, versetzen zu können, und doch den Uebergang aus der innersten Gemüthsbewegung zur Ruhe der Reflexion in jedem Momente mühelos zu finden, also auf dem wunderbaren Widerspiel den darzustellenden Charakter ebensowohl als ein Objekt zu behan-

dein, als zugleich er selbst zu sein, mit einem Worte zugleich zu empfinden und nicht zu empfinden, der Begeisterung hingegeben und doch besonnen zu sein. Diese nicht etwa abwechselnden, sondern stätig sich durchdringenden Gegensätze bilden das innerste Leben des dramatischen Künstlers und ihre Versöhnung ist sein eigentlicher Schöpfungsakt.

Diese zur Natur zurückgekehrte Kunst und zur Kunst erhobene Natur hat, wie sich aus unserer Darstellung ergiebt, die beiden ersten Stufen als *Momente einer höhern Einheit* in sich aufgehoben. Die erste Stufe der unmittelbaren Empfindung stellt sich in der intensiven Lebenswärme dar, welche über die ganze Darstellung ausgebreitet ist und ihr den Schein der höchsten Naturwahrheit giebt. Vermittelst dieses Moments begleiten wir empfindend den dargestellten Charakter durch alle Phasen seiner Bewegung hindurch, weil sich unser eignes Leben in einem Geschöpf unserer Gattung abspiegelt. Die erste Stufe ist also in der für den Zuschauer unmittelbaren Einheit des Künstlers mit seiner Rolle als Moment enthalten. Die zweite Stufe kommt in dem Momente der Bedeutsamkeit, der Idealität und dem ganzen innern Zusammenhange des Charakters in seiner Ausbreitung zur Erscheinung, denn dies ist nur möglich durch die konkrete Anschauung der dramatischen Gestalt, als eines von dem Darsteller geschiedenen Lebens, mithin durch das Moment der *Reflexion*, welche sich das Objekt gegenüberstellt, und es in seiner ganzen Organisation in sich aufnimmt. Diesen Prozeß der Durchdringung beider Momente, den die Philosophie als die inwendige Seele der Natur und Geisteswelt begreift, vollbringt auch der ächte Künstler unbewußt in sich selbst, weil die Kunst in Wahrheit den absoluten Inhalt mit der Philosophie theilt*).

*) Den Zusammenhang der philosophischen und künstlerischen Thätigkeit und die Unterschiedenheit ihres Gestaltens habe ich in der ersten Abtheilung meiner Abhandlungen zur Philosophie der Kunst: *Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk*, ausführlich entwickelt. Vergl. besonders S. 48—58.

Die selbstbewußte Erkenntniß, daß alles Leben nur eine aus den Gegensätzen resultirende Einheit ist, welche sich stätig zu neuen Unterschieden entfaltet, um sich in einer höhern Einheit wieder zu versöhnen, bestätigt auch der genievolle, dramatische Künstler durch seine That, indem er gleichsam in naiver Dialektik die von uns entwikkelten Gegensätze ununterbrochen zu einer höhern Einheit aufhebt.

Dieser höchste Standpunkt der dramatischen Darstellung, der nur durch eine specifische Begabung erreichbar, bietet seiner Natur nach zwei verschiedene Gestaltungen dar. Indem wir ihn nämlich als die Einheit der beiden vorhergegangenen Stufen aufgezeigt haben, so kann er in einer zwiefachen Richtung hervortreten. Der Künstler findet sich nämlich entweder von der intuitiven Anschauung des Ganzen aus zum Besondern zurecht, oder er führt den durch die Reflexion ihm bewußt gewordenen Reichthum der Gestalt in die Einheit der Anschauung zurück. Das Gemeinsame beider Richtungen ist immer die specifische Fähigkeit den angeschauten Charakter als ein besonderes, in sich zusammenhängendes Leben frei aus sich zu entlassen. Beide sind mithin auch nur durch die Durchdringung der entwickelten Momente. Aber die Art der künstlerischen Thätigkeit bedingt einen Unterschied in der Richtung. Die mit vorwaltender genialer Intuition begabten Darsteller haben, so zu sagen, den Reichthum der Lebensäußerungen eines Charakters mehr auf einen Schlag gegenwärtig und es assimilirt sich ihnen, wie durch einen Naturprozeß, das Besondere zu einem vollständigen Organismus. Sie schaffen, bis auf einen gewissen Grad hin, bewußtlos; indem ihnen die Ausführung des Angeschauten durch jene wunderbare Vermögenheit gelingt, welche gleichsam einen zweiten vollständigen, von dem Subjekte geschiedenen Menschen mit solcher Energie in sich trägt, daß er sich auch durch alle besondere Phasen seiner dramatischen Verwirklichung als derselbige erhält, ohne daß ihn der Künstler sich mit Bewußtsein bis in die Einzelnheiten auseinandergelegt hätte. Dramatische Künstler, in denen diese intuitive An-

ſchauung beſonders wirkſam iſt, dürfen ſich daher auch, in Momenten, der Inſpiration überlaſſen, weil die Illuſion des Charakters ſo mächtig in ihnen wirkt, daß ſie nicht das Hervortreten ihres individuellen Ichs zu befürchten haben. Die unerläßliche Bedingung dazu iſt dann freilich die abſolute Herrſchaft über bedeutende Naturmittel, welche in ſolchen Augenblicken höchſten Schaffens den Dienſt nicht verſagen, ſondern den Zuſchauer mit völliger Sicherheit erfüllen.

Es liegt ferner in der Natur dieſer Richtung, daß hier die perſönliche Wahlverwandtſchaft der Künſtler zu dem Kreiſe ihrer Rollen in der Regel eine intenſivere ſein wird, als bei denen, welche ſich durch das Medium der Reflexion zur Einheit der Anſchauung erheben. Darum wird aber auch der Kreis der von ihnen mit Virtuoſität darſtellbaren Charaktere ein beſchränkterer ſein. Die dämoniſchen Naturen im weiteſten Umfange und die humoriſtiſchen, beſonders an das Phantaſtiſche ſtreifenden Figuren werden vorzugsweiſe die Sphären ſein, in welchen ſich dieſe Art des künſtleriſchen Geſtaltens ergeht. Zu beiden gehört gleichſam eine ſpecifiſche Wahlverwandtſchaft. Auch geſtaltet ſich von dem ſpringenden Schöpfungspunkte aus der beſondere Lebensreichthum ſolcher Geſtalten mit einer größern Naturnothwendigkeit. Sowohl in den dämoniſchen Naturen, als in denen eines phantaſtiſchen Humors kann der Darſteller uns leichter zu einer Anſchauung erheben, in welcher uns der Maaßſtab des wirklichen Lebens völlig entrückt iſt. Für beide Kreiſe muß daher auch die Natur mehr als für andere durch eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft vorarbeiten, weil die Kunſt, das Ungeheure, Gigantiſche und Phantaſtiſche weniger, als das auf der Linie des allgemein Menſchlichen Stehende zu erſetzen vermag. Geſtalten, wie Karl und Franz Moor, Fauſt, Lady Macbeth, Kleopatra und Medea und manche Figuren des Sheakespeareſchen Humors, wie Falſtaff, Parolles und ſeine Narren u. ſ. f. gehören in dieſe Kategorie. Unter den deutſchen Schauſpielern iſt dieſe Seite der überwiegenden intuitiven Anſchauung, welche ſich von dort aus

zum Besondern orientirt, ohne dies in der Form des Bewußtseins aus sich zu gestalten, vielleicht in Fleck und Ludwig Devrient am entschiedensten vertreten worden. Ersterer, der von der Natur vielleicht begabteste Künstler, durch seine ganze Organisation dem Uebermenschlichen, Ungeheuren zugewandt und selbst auch das auf der Linie des Menschlichen Stehende in eine höhere Region hebend, erscheint uns nach allen Berichten, namentlich nach Tiecks meisterhaften Schilderungen*), als der eigentliche Prototyp der von uns bezeichneten Richtung, in der sich der Künstler auf den Flügeln seiner Phantasie zur Anschauung eines Charakters erhebt, den er wie einen Genius aus sich fertig entläßt, zu dem ihm der Dichter gleichsam nur die Umrisse gegeben hat. Weil seine ganze Natur ihn dem Gigantischen zutrieb, so lag im Grunde auch in seinen, die Ansprüche des gewöhnlichen Kunstverstandes weit überflügelnden Schöpfungen allein der jedesmalige Maaßstab für ihn selbst. In Ludwig Devrient waltete die schöpferische Kraft auch bei weitem mehr in Form einer Naturmacht, als in der Gestalt eines bewußten Thuns. Er schaute diejenigen Gestalten, zu denen ihn Wahlverwandschaft vorzugsweise leitete, als ein fertiges Ganzes vor seiner Seele an, ohne alle Gänge und Räume des Gebäudes mit Reflexion zu durchwandern. Der Kreis seiner Schöpfungen war daher im Ganzen auch ein verhältnißmäßig beschränkter; denn in der Tragödie waren vielmehr abstrakt böse, dämonische Persönlichkeiten, als in sich reiche menschliche Charaktere, das Gebiet seines Gestaltens. Hier fand auch seine Inspiration einen freieren Spielraum, abgesehn davon, daß ihn auch seine Mittel vorzugsweise dazu befähigten**). Sein eigentliches Feld aber war der freie, schöpfe-

*) Wir beziehn uns hier auf die beredten Darstellungen Tiecks in seinem Phantasus und auf die zerstreuten Bemerkungen in seinen dramaturgischen Blättern.

**) Eduard Devrient bemerkt ganz in Uebereinstimmung mit uns: „Der ganze Reichthum seiner (d. h. L. Devrients) lebensvollen Erfindungskraft hat niemals die Monotonie seiner Recitation, die Mängel seiner kör-

rische Humor, worin er auch selbst unbedeutende Figuren tauchte und ihnen ein so dichterisches Gewand anerschuf, daß er etwas viel Größeres aus ihnen formte, als der Dichter aus ihnen gemacht hatte *). Erhaben über die bloße Lokalkomik schwang er sich stets zum Nationalkomiker auf.

Die weibliche Künstlerschaft, der Inspiration überhaupt verwandter als der Reflexion, wird, wenn sie diese Stufe höchster Virtuosität erreicht, fast immer in der von uns entwickelten Form hervortreten. Ihre genievolle Darstellung ist größtentheils das Produkt jener unmittelbar das Ganze fassenden Anschauung, ohne in alle Besonderheiten des Charakters und seine psychologischen Zusammenhänge bewußtvoll einzudringen. Die großen dramatischen Künstlerinnen haben die zweite Stufe nur insofern als Moment in

---

perlichen Haltung vergessen machen. In allen Rollen, welche edle Formen forderten, sind ihm diese Mängel zum Vorwurf gemacht worden, und was mehr noch, ist er sich derselben schmerzlich bewußt gewesen." (Ueber Theaterschule von Ed. Devrient S. 30.) Dieser Mangel trat besonders bei sehr reichen Charakteren, zu denen auch ein bedeutendes Maaß von rhetorischer Bildung gehörte, hervor. So groß und erschütternd z. B. Devrient als Franz Moor war, so gab er dagegen von Richard III. nur ein theilweise entsprechendes Bild. Der vollendete Heuchler, die dämonische Bosheit des Ungeheuers standen ganz verkörpert vor uns; aber die bethörende, hinreißende Beredtsamkeit, die in Momenten hervorbrechende heroische Natur, überhaupt der Geist, welcher die großen Verhältnisse beherrscht, kamen nicht zu ihrem vollen Rechte. Es war ein gesteigerter Franz Moor, nicht ein Mensch, der der Weltgeschichte und dem Weltgerichte angehört.

*) Unvergeßlich bleiben die komischen Figuren, welche L. Devrient aus der Fülle schöpferischer Kraft erschaffen hat, und zu denen die Dichter oft nicht mehr als die bloßen Umrisse gegeben hatten. Sein Nachtwächter, sein Elias Krumm, sein Meißner in den Drillingen, sein Syrus in den Brüdern sind beredte Zeugen unerschöpflicher humoristischer Kraft. So gewaltige Momente dagegen auch sein Falstaff darbot, so vergegenwärtigte er das kolossale Bild doch nicht in allen Beziehungen. Man vermißte namentlich den englischen Baronet, den, bei aller humoristischen Ausgelassenheit und sinnlichen Selbstsucht, doch weltmännischen Begleiter des Prinzen. Dies hängt aber wieder mit dem oben bezeichneten Mangel zusammen.

ſich, als ſich ihnen eine ganze menſchliche Geſtalt in ihrer Totalität vor ihre Seele ſtellt, welche ſie durch eine unbedingte Herrſchaft über alle ihre Mittel mit völliger Sicherheit auch zur Wirklichkeit bringen. Ja, vielleicht möchte ein bis in das Detail dringendes Bewußtſein ihrer Darſtellung eher etwas von ihrer Friſche und Urſprünglichkeit rauben, weil die abſolute Verſöhnung ſolcher Gegenſätze, wie des Empfindens und Denkens, der weiblichen Natur überhaupt heterogen erſcheint, in der auch ſelbſt das Höchſte ihres Denkens mehr den Charakter einer Inſpiration und unmittelbaren Anſchauung hat, als den einer ſelbſtbewußten Gedankenerzeugung. Die gewaltigſten Wirkungen, welche die Bethmann, Sophie Schröder, A. Crelinger, die Schröder-Devrient, die Mars und die Rachel hervorgebracht haben und noch hervorbringen, beruhen darauf, daß in ihnen die Momente der Empfindung und der Reflexion, welche ſich dem Charakter denkend gegenüberſtellt, zwar einander durchdringen, denn ohne dies ſind die höchſten künſtleriſchen Wirkungen undenkbar, aber daß dieſe Einheit größtentheils über das Bewußtſein der Künſtlerin ſelbſt hinausliegt, d. h. alſo, daß ſie ſich des ganzen Umfangs ihrer Vermittelungen nicht bewußt ſind. Durch die freie Herrſchaft über ihre Mittel, welche immer ein Reſultat der Arbeit und des Kampfs iſt, und erhoben durch jene intuitive Anſchauung, welche das Bild der Phantaſie wie einen Genius verkörpert in ſich trägt, wagen ſie ſich mit Sicherheit in das Reich des weiblichen Empfindens, ja ſelbſt dämoniſcher Leidenſchaften, und fragen ihnen die innerſten Geheimniſſe ab. Wir überlaſſen uns aber nur darum ſo ſorglos jenen Ergüſſen, die uns oft bis an die äußerſte Grenze des Darſtellbaren führen, weil ihre ganze Erſcheinung uns ſogleich über den Verdacht einer nur wirkenden Naturgewalt und einer Herrſchaft des Affekts hinaushebt. Wir ſehn und genießen immer in ihnen eine beredt zu uns ſprechende Verſöhnung von Kunſt und Natur, von Denken und Empfinden. Auch hier zeigt es ſich als ein Kriterium des Schöpferiſchen, daß die darſtellenden Künſtlerinnen

ersten Ranges auch untergeordneten Dichterfiguren durch das, was sie aus dem eignen Born ihres Empfindens und Anschauens geben, oft ein poetisches Leben einhauchen, das sie weit über ihren wahrhaften Werth erhebt, und ihnen ein Dasein fristet, welches durch ihre schöpferische That allein seine Nahrung erhält *).

Die zweite Richtung dieser dritten Stufe bezeichneten wir bereits so, daß in ihr sich der Darsteller mehr durch das Medium der Reflexion zur Einheit des Charakters erhebt. Diese zweite Richtung unserer Stufe ist eben so wenig mit der von uns entwickelten Stufe der Reflexion zu verwechseln, als die erstere mit dem Standpunkt des unmittelbaren lyrischen Empfindens. Die Künstler, welche diese Richtung repräsentiren, sind durch ihre Natur besonders darauf gewiesen, in den ganzen Reichthum einer dramatischen Gestalt reflectirend einzudringen und sich alle inneren Zusammenhänge, Uebergänge und Vermittelungen desselben zum Bewußtsein zu bringen. Sie treten aus dem instinktlichen Leben fast gänzlich heraus und trachten danach, sich dem bewußtlosen Schaf-

*) Wir erinnern dabei, der Zustimmung unserer Leser gewiß, an so manche Schöpfungen der Schröder und der Crelinger. Was für Gestalten hat z. B. die erstere aus der Johanna von Montfaucon und der Grillparzerschen Medea geformt. In der erstern sahen wir ein heroisches, von dem Gefühl weiblicher Würde leidenschaftlich ergriffenes Weib; in der Medea der Schröder, um Rahels schönen Ausdruck zu brauchen, den mythologischen Wahnsinn, furienstark, den Elementen verwandt. Und was hat A. Crelinger aus den Figuren Raupachscher Tragödien gestaltet! In der Tochter der Luft ein phantastisches, alle Wirklichkeit übersteigendes Geschöpf, in der Chriemhild ein Weib, das durch alle Scalen der Empfindung bis zur dämonischen Wuth sich vor unseren Augen entwickelt. Wie sind die weiblichen Figuren in den Hohenstaufen von ihr belebt worden! So steht uns in den Fürsten Chawanski Sophie Schröder noch ganz als Bild einer despotischen Gebieterin vor Augen, welche brutal über Rechtlose herrscht und aus der jeder Zug den Hohn über menschliche Würde offenbarte. Was war hier aus diesen Umrissen für ein gigantisches Geschöpf geworden! Wie hat die Schröder-Devrient den Bellinischen Romeo gesteigert, welchen Geist hat sie dieser Komposition einzuhauchen gewußt!

fen durchaus zu entreißen. Es könnte also nach dem Gesagten fast scheinen, als ob diese Richtung mit der Stufe der Reflexion zusammenfiele, in welcher der Künstler die ganze dramatische Figur als ein Objekt sich gegenständlich macht, und es allseitig in sein Bewußtsein zu fassen strebt. Dies wird aber nur dann der Fall sein, wenn er in seine Darstellung die Fülle des Einzelnen, in das er sich denkend hineingelebt hat, nicht wieder in die unmittelbare Anschauung zurückzunehmen, und als ein organisches Ganzes zu entlassen vermag. Durch diese Fähigkeit, das Kriterium aller Künstlerschaft, gehört er unserer dritten Stufe an, ob ihn auch der Verstand durch alle Krümmungen des dramatischen Charakters langsam hindurchgeleitet habe. Es gehört zu den seltsamsten und doch häufigsten Vorurtheilen, einen Künstler, den wir durchaus als einen reflectirenden, überall auf das Bewußtsein dringenden Geist kennen, nur aus diesem Grunde für einen Mann ohne Genie zu erklären, als ob das letztere sich durchaus nur in der Form bewußtloſen Schaffens ergehen dürfe. Das Kennzeichen des dramatischen Künstlerberufs bleibt immer die Wirkung selbst. Mit der Reflexion allein, und wäre sie die scharfsinnigste, läßt sich nun und nimmermehr die volle Wirkung eines Kunstwerks hervorbringen, wenn sie also nicht in die Einfachheit des unmittelbaren Lebens aufgehoben ist, so ist diese unerreichbar. Dieser Akt ist aber auch immer über alle Reflexion und alles Bewußtsein erhaben; es ist ein qualitativer Sprung, der die ganze Summe der Vermittelungen in eine konkrete Einheit zusammenfaßt. Mit dem Kalkül des Verstandes schafft man eben so wenig einen lebendigen Menschen, als der unendliche Progreß sich aufthürmender Zahlen uns die Anschauung der Ewigkeit giebt. Wie sich dieselbe nur durch das Abbrechen des Zahlen-Prozesses enthüllt, („Ich zieh sie ab und du liegst klar vor mir"), so wird aus dem Homunculus, bis zu welchem es der bloße, isolirte Verstand des dramatischen Künstlers nur bringen kann, erst ein wirklicher Mensch, wenn der pulsirende Lebenspunkt ihn von innen heraus erzeugt.

Das Moment der Reflexion wird aber natürlich besonders da kultivirt werden müssen, wo eine dramatische Künstlernatur, mit geringeren Naturmitteln begabt, diese erst durch eine anhaltende Arbeit sich dienstbar machen und mit ihnen so haushalten muß, daß nur die besonnenste und vorsichtigste Vertheilung der Kräfte die richtige Wirkung erzielen kann. Es liegt daher in dieser Richtung, daß sich der Künstler hier viel weniger einer augenblicklichen Inspiration überlassen darf, weil er Gefahr läuft, von dem Maaße seiner Mittel verlassen zu werden; während heroische Naturkräfte auch eine sorglosere Hingebung an den Moment des Schaffens und an die Eingebungen poetischer Anschauung verstatten. Jede dieser beiden Richtungen hat daher ihre Klippen. Die erstere von uns bezeichnete wird eher Gefahr laufen, auch das Maaß des Edlen und Schönen zu überschreiten, indem sie sich durch die Poesie des Moments ergreifen und forttragen läßt. Nur gigantische, fast unerschöpfliche Mittel und ein tiefgewurzelter Schönheitssinn möchten hier jede Gefahr siegreich bestehn. Hierin mag Fleck vielleicht einzig dastehn. Die zweite Gefahr, welche dieser Richtung droht, besteht darin, daß bei dem Vorwalten des Moments unmittelbarer Anschauung die Phantasie die Darstellung des Charakters nicht bis in die geheimsten Züge hineinverfolgt und nicht gleichmäßig alle Glieder des ganzen Baues durchdringt, ja, daß tiefer liegende und scheinbar unwesentlichere Lebensäußerungen oft nicht zu ihrem vollen Rechte und dem vollen Einklange mit dem ganzen Bilde kommen. Der Sieg über diesen Feind wird nur durch eine so intensive Stärke der Phantasie möglich sein, daß ihr, so zu sagen, auf dem Wege des Gestaltens eben so wenig verloren geht, wie dem großen Maler auf dem Wege von dem Auge zur Hand. Es hängt ferner mit dieser Richtung zusammen, daß sie bei der Darstellung der Charaktere, mehr nach der Seite der Idealität, als nach der der Naturwahrheit gravitiren wird, weil sie das Ganze mehr in seinen allgemeinen großen Zügen anschaut, ohne es bis in das Detail auszuarbeiten. Wo hingegen der ganze Reichthum der beson-

dern Lebensäußerungen ins Bewußtsein gefaßt worden ist, da waltet auch das Bestreben vor, alle Einzelnheiten zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Damit neigt sich aber die Darstellung von selbst mehr der individuellen Wahrheit zu.

Die zweite Richtung hat aber auch ihre eigenthümlichen Klippen. Da der Künstler hier das Ganze bis in die Einzelnheiten hinein ausgearbeitet hat und sich den Eingebungen des Augenblicks nicht zu überlassen wagt, so läuft er einmal Gefahr in großen Momenten, gleichsam in den Wendepunkten des Charakters, nicht die volle Anschauung des unmittelbaren Lebens, gleich den Vertretern der ersten Richtung, zu geben und nicht mit der Kraft einer zwingenden Naturgewalt zu wirken; andererseits durch die Fülle des Details, über welches er sich mit der subtilsten Sorgfalt ausbreitet, die Wahrheit der Natur über die Idealität zu erheben.

Diese von uns bezeichnete zweite Richtung unsers dritten Standpunkts, deren Stärke und Gefahren wir entwickelt, ist von deutschen Schauspielern, am entschiedensten von Iffland*), vertreten

*) Alle Kenner sind darin einig, daß in Afflands Spiel der Unmittelbarkeit fast nichts überlassen blieb. Ueberall offenbarte er das entwickeltste Bewußtsein, wodurch er in die zartesten Nüancen der Charaktere eindrang, und stets ein in sich zusammenhängendes Ganzes gab. Seine ganze Richtung wies ihn daher auch, in Uebereinstimmung mit seinen Mitteln, mehr der Darstellung bürgerlicher Charaktere, als idealen Gestalten zu. Damit hängt natürlich auch das Vorwalten der Naturwahrheit im edelsten Sinne zusammen. Daher auch die Wirkungen auf Publikum und Schauspieler so mächtig waren. Göthe sagt in dieser Beziehung (Werke XXXXV. S. 5): „Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß, und sich, sowohl ins Edle als ins Gemeine und immer kunstmäßig und schön, zu maskiren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen." Welch ein Bewußtsein über die Tiefen seiner Kunst geht nicht aus einzelnen seiner theoretischen Abhandlungen in seinen Theaterkalendern hervor, besonders wenn er psychologische Zusammenhänge einzelner Scenen bis in das geringste Detail entwickelt. So pedantisch auch zum Theil die Schrift Böttigers: Entwickelung des Iffland'schen Spiels in 14 Vorstellungen auf dem Weimarschen Theater, Leipzig 1796, die Darstellungen Afflands analysirt

worden. Unter den Künstlern der Gegenwart ist Seydelmann ihr eigentlicher Repräsentant. Aus unserer Deduction werden sich die Grundzüge der Schöpfungen Iffands, so wie Seydelmanns auf das Bestimmteste entwickeln lassen. Ja selbst das Vorurtheil, als seien z. B. Seydelmanns Darstellungen nur Produkte eines scharfsinnigen und in das Detail dringenden Verstandes, nicht freier Intuition, findet in unserer Entwicklung seine volle Erledigung*). Ohne die schöpferische Kraft ein ganzes vollständiges Leben hinzustellen, würden, bei allem Bewußtsein und aller Vermittelung durch die Reflexion, die Gestalten nimmermehr zu wirklichen Charakteren werden, und niemals die Wirkungen konkreter Persönlichkeiten erzeugen. Dies ist nur möglich, insofern auch das Moment der unmittelbaren

---

hat, so beruht die ganze Arbeit doch auf der richtigen Voraussetzung des klarsten, bis ins Einzelne dringende Bewußtseins Iffands, dem sie eigentlich nur nachzugehn bemüht ist.

*) Es giebt gewisse Schlagworte, welche sich fast eine Art Autorität errungen haben. Dahin gehört denn auch das vielfach ausgesprochene Urtheil, Seydelmann sei ein tief denkender, reflektirender, aber kein genialer Schauspieler. Die also Redenden machen sich dadurch zugleich auf sehr wohlfeile Weise zu tiefen Kennern. Die Genialität wird aber dabei nur in die Unmittelbarkeit der Empfindung gesetzt, welche der ersten Stufe angehört. Daß Seydelmann aber die Stufe der Reflexion überwunden hat, und nicht in dem Dualismus von Empfindung und Reflexion befangen ist, beweist nichts besser, als gerade sein so erfolgreiches Streben, individuelle Charaktere zu schaffen. Mit dem Kalkül des Verstandes bringt man es nicht einmal zur lebendigen Maske Seydelmanns, geschweige denn zu ganzen abgeschlossenen Menschen wie sein Carlos im Clavigo, Marinelli, Ossip, Nathan u. s. f. Dies ist nur möglich, insofern auch das Moment der Unmittelbarkeit in Seydelmann thätig ist. Daß Seydelmann dem von uns entwickelten dritten Standpunkte der Schauspielkunst angehört, innerhalb desselben aber mehr nach der Seite der Naturwahrheit gravitirt, als nach der Seite der Idealität, ist gewiß, und hängt mit seiner ganzen Geisteseigenthümlichkeit, wie mit seinen Naturmitteln auf das Engste zusammen. Es ist endlich Zeit, daß so nachgebetete Kategorien von purer Reflexion und dergl. nicht mehr die Prätension machen, einen Künstler, wie Seydelmann, abzufangen, und dabei noch geistreich zu thun. Zur Begründung einer richtigeren Auffassung sollte gegenwärtige Bemerkung das Ihrige beitragen.

Anschauung als schaffender Faktor mitwirkt. Die großen französischen tragischen Schauspieler werden dagegen, dem Geist ihrer dramatischen Poesie gemäß, vielmehr in die Richtung einer gewissen abstrakten Idealität abirren, und leicht Gefahr laufen, durch die Einseitigkeit des Pathos die Fülle der Lebendigkeit aufzuopfern und die Naturwahrheit zu ersticken. Denn das Genie Talmas hat, wenn wir nach dem mächtigen Eindruck, den er auch auf ganz deutsche Naturen hervorgebracht hat, urtheilen dürfen, gleichsam über den Geist seiner Nation hinausgegriffen, indem er auch in das einseitige abstrakte Pathos der Charaktere der altfranzösischen Tragödie eine Fülle des lebendigsten Ausdrucks hineingelegt hat, welches dieselben wieder zu großen Persönlichkeiten umschuf*). Auch die Rachel bannt eigentlich nur durch diese deutsche Kraft innerer Wahrheit, mit welcher sie die Heldinnen des altfranzösischen Dramas ausstattet, diese einer vergangenen Richtung angehörenden Gestalten in die Gegenwart, indem sie ihnen aus dem weitergereiften Geiste bewußtlos Elemente einhaucht, die ihnen ein frisches Leben sichern**). Die Rachel belebt gleichsam mit der Gewalt des revolutionären Geistes, der alle Lebensstoffe ergriffen, auch die tragischen Figuren des alten Königthums und schafft sie dadurch noch zu Gestalten des gegenwärtigen Geistes um, wie in Talmas Schö-

*) So sagt eine große deutsche Schauspielerin, A. Crelinger, in einem an den Herzog — gerichteten Briefe (s. Dorows Denkschriften und Briefe IV. S. 208): „Das Talent der Mars ist ganz französischer Natur, wogegen Talmas Darstellungen von einem Gemüth belebt werden, das ich deutsch nennen möchte, und das eben deshalb auf eine seltsame Weise von dem Ausdruck der übrigen tragischen französischen Schauspieler abweicht."

**) Auch die Rachel, vorzugsweise groß in dem Ausdruck des Dämonischen und der Furchtbarkeit der Leidenschaft und diesen Affekten gleichsam wahlverwandt, hat auf deutsche Naturen einen mächtigen, erschütternden Eindruck hervorgebracht. Außer manchen zerstreuten Bemerkungen beziehn wir uns dabei vorzugsweise auf die Mittheilungen von Ed. Devrient in seinen Briefen aus Paris.

pfungen die gigantische Kraft der ersten Umwälzung, der Schwung und das Pathos des Kaiserreichs nachgezittert zu haben scheinen.

Wo die Vermögenheiten beider Richtungen dieser dritten Stufe zu ihrem vollen Gleichgewichte kommen, da ist die Idee der dramatischen Darstellung absolut verwirklicht. Wenn die Genialität der unmittelbaren Anschauung so weit reicht, als die Kraft der Reflexion, wenn die letztere nur die Arbeit der Entfaltung und Verfolgung des Charakters bis in seine zartesten Nerven übernimmt, während die erstere sie zugleich immer wieder in die Unmittelbarkeit des Lebens umsetzt, so daß Alles den Schein der Eingebung hat und doch zugleich das Produkt des besonnensten Geistes ist, wenn der Künstler sich dem Wirbelwinde der Leidenschaft überlassen darf, ohne Furcht, daß er ihn wirklich über die Grenzen der Kunst hinwegträgt und der Natur in die Arme wirft, wenn er uns in den erschütterndsten Augenblicken, den Wendepunkten menschlichen Geschicks, in denen die Seele ihre Fugen zu zersprengen droht, noch in eine geheimnißvolle Tiefe blicken läßt, aus der sich noch neue Schreckniſse entfesseln können, dann ist der Darsteller selbst Dichter und offenbart uns ein Gleichgewicht aller menschlichen Kräfte, das uns die härtesten Gegensätze in unserer menschlichen Natur wirklich überwunden zeigt. Nach allen Schilderungen möchten die Wirkungen Garriks, dieses Geistesverwandten Sheakespeares und des großen Schröder*), diese absolute Ausgleichung am vollständigsten

*) Wir haben uns dies Urtheil über Schröder aus den einfachen Mittheilungen über diesen großen Künstler gebildet. Es ist der Totaleindruck, der uns aus der Beschäftigung mit seinem Wirken geblieben ist. Wir berufen uns dabei, außer den lebendigen Andeutungen, welche Tieck im Phantasus und hier und da in den dramaturgischen Blättern gegeben, auf die Schilderung Schicks in den Zeitgenossen, welcher uns einzelne der großen Schöpfungen Schröders mit großer Kraft vergegenwärtigt, so wie auf das umfassende Werk von Meyer über Schröders Leben. Man empfindet gegen dies großartige, von dem sittlichsten Ernste getragene, von eben so viel Verstand als Begeisterung geleitete Wirken Schröders die unbedingteste Verehrung. Er erscheint uns als eine durchaus große, plastische Figur.

darstellen. In Letzterem ist vielleicht der Gegensatz von Unmittelbarkeit und Reflexion am gründlichsten und tiefsten versöhnt gewesen. Der Kreis der von ihm dargestellten Charaktere war daher auch wohl der umfassendste, indem er die Pole des unerschöpflichen Humors Falstaffs und der tragischen Zertrümmerung Lears mit gleicher Geisteskraft umspannt hat.

Originalität und Manier.

Derjenige dramatische Künstler, welchen die Natur und eigene Thätigkeit auf die dritte Stufe der Kunst erhoben, ist auch, weil er immer aus seiner Anschauung herausgestaltet, stets originell und interessant. Indem er einen Charakter von einem Lebenspunkte aus erfaßt und gliedert, wird er auch bis auf einen gewissen Grad Recht haben. Die Kritik wird sich daher zu diesem Standpunkte zunächst positiv begreifend verhalten und das von ihm Gegebene auch in seinem Rechte anerkennen müssen. Nur in seltenen Fällen werden sich große Künstler in ihrer ganzen Persönlichkeit so täuschen, daß sie sich in das ihnen Widerstrebendste hineinwagen. Die Kritik aber, als gleichsam der über allen besondern Auffassungs- und Darstellungsweisen schwebende Chor, hat auch alle Momente des Charakters zu erfassen und dasjenige, was vermöge der Organisation des Künstlers nicht zu seinem vollen Rechte gekommen ist, ergänzend herauszuheben. Die Vergleichung großer Darsteller muß daher vor Allem auf die Ergründung der verschiedenen Momente hingehn, welche jeder in den Vordergrund gestellt und von welchem aus er das ganze Leben organisirt hat*). Die Naturmittel und

*) Die von uns in den Abhandlungen zur Philosophie der Kunst (I. S. 58—72) entwickelten drei aus der Verschiedenheit des Objekts resultirenden Stufen der Kritik finden auch auf unserm Gebiete ihre vollste Anwendung. Den großen, schöpferischen Künstlern gegenüber muß auch hier die Kritik zunächst anerkennend und begreifend sein. Dem wahrhaften Kunstwerke gegenüber erscheint die Kritik als die rechtfertigende Erkenntniß der Schöpfung des Genies. Sie weist die ihr immanente Vernunft nach.

die geistige Verwandtschaft, welche der Künstler hinzubringt, entscheiden nicht selten über die eine oder die andere Darstellungsweise. So viel schöpferische Künstler, so viel verschiedene und doch zugleich poetische Verwirklichungen eines dichterischen Charakters sind denkbar; denn jeder durchdringt das Leben desselben von seinem Standpunkte aus und versöhnt seine Natur mit der Objektivität der dichterischen Persönlichkeit. Daher wird auch jeder wahrhaft große Künstler gewisse Seiten in ein neues Licht setzen und Beziehungen entdecken, welche allen andern entgangen, oder wenigstens bei ihnen nicht zur vollen Lebendigkeit gekommen waren, denn jeder gestaltet sich, unbeschadet des substanziellen Gehalts, den Dichter von seiner Künstlernatur aus, welche, so objektiv sie auch ist, doch immer das Ganze in eigenthümlicher Form wiedergiebt. Die großen darstellenden Künstler überschauen, jeder von verschiedenen Höhepunkten aus, die mannigfaltigen Reize einer schönen Natur, nur die Art, in denen sich in ihrer Phantasie Berg und Thal, Strom und Wald als ein Ganzes abspiegelt, ist verschieden. So senden auch hier die dichterischen Künstlernaturen die mannigfaltigsten Strahlen aus, welche aber alle sich zu einer allgemeinen Sonne der Poesie sammlen und verdichten.

Von dieser ächten Originalität des dramatischen Künstlers, welche wir in die eigenthümliche Weise setzen, in der die Objektivität des dichterischen Charakters in ihm Farbe und Gestalt gewinnt, haben wir die Manier auf das bestimmteste zu unterscheiden. Sie erscheint als die nur individuelle mit den Forderungen der Kunst und der Objektivität des Charakters nicht in Einklang gesetzte Ausdrucksweise des einzelnen Darstellers. Die Manier ist also zwar ein Eigenthum des Individuums, aber ohne von der Wahrheit und Objektivität durchdrungen und gesättigt zu sein. Daher zieht sie sich auch als die Besonderheit des Künstlers durch alle seine Darstellungen hindurch, und ist gleichsam der harte Punkt, der nicht von dem organischen Leben hat erweicht und flüssig gemacht werden können. So verschiedenartig auch der Ausdruck der Manier ist, und in der That ist er unendlich, so bleibt ihr Wesen

doch immer die individuelle Darstellungsweise, welche in die Auffassung und Darstellung des Charakters nicht aufgegangen, mithin von ihr nicht überwunden worden ist. In der Manier drängt sich also die Persönlichkeit auf Kosten des darzustellenden Charakters hervor und zeigt uns stets einen Widerspruch beider Seiten. Wer einen Charakter originell auffaßt und durchführt, giebt uns ein in sich geschlossenes Ganzes, das das Gesetz seines Lebens in sich trägt und nur aus sich selbst begriffen werden kann. Die Kritik hat sich daher vor allem in den Umkreis dieser Darstellung zu stellen und von ihr aus zunächst die innere Wahrheit und das Recht derselben aufzufassen. In der Manier aber tritt der Schauspieler hinter seinem Gemälde, das ihn vollständig decken soll, hervor und raubt uns die künstlerische Illusion, weil wir an den Unterschied des Darstellers und des Dargestellten gemahnt werden, der uns gerade vergessen gemacht werden soll. Es liegt im Begriffe der Manier, daß sie eine von dem Darsteller angenommene, selbstgemachte Ausdrucksweise ist, nicht etwas von der Natur ihm Aufgenöthigtes. Eine in dem Organe bedingte unschöne und daher störende Aussprache gewisser Laute, welche von dem Künstler nicht ganz hat überwunden werden können, ist keine Manier, weil sie nur ein natürlicher, nicht ein aus der Freiheit erzeugter Mangel ist. Die wiederkehrende festgewordene Weise dagegen, in der sich in der Recitation, oder der Körperbewegung gewisse individuelle Formen hervorthun, bezeichnen wir als die Manier des Darstellers. Weil sie eine stereotype Ausdrucksweise ist, dringt sie auch störend in den jedesmaligen Charakter ein und erscheint als ein entstellender Zug in dem Gemälde. Eine an sich noch so geringe Manier kann den Darsteller besonders in Momenten, in welchen das Gemüth in eine einzige Stimmung versenkt und gegen jede Verletzung unendlich reitzbar ist, um den ganzen Triumph seines Spiels bringen, indem er uns dadurch aus dem tragischen Tone herausreißt; denn jede Manier ist eine unaufgelöste Dissonanz. Man kann daher dem Künstler keinen größern Dienst leisten, als ihn unablässig an die Besiegung jeder

Manier zu mahnen, weil sie stets ein absolutes Hinderniß einer vollen, reinen Wirkung ist und der größte Feind eines organischen Ganzen. Die Kritik aber muß es sich angelegen sein lassen, die Grenze der Manier und der Originalität in jedem konkreten Falle, wie bei jedem Darsteller aufzufinden und festzustellen.

Der Kreis der Manier ist ein gar weiter. Eine künstlerische Bildung, welche mit Ernst das höchste Ziel verfolgt, wird es sich daher zu einer Hauptaufgabe machen, diesen Kreis immer mehr zu verengen. Je länger die Bekämpfung der Manier vernachlässigt wird, desto tiefer ankert sie. Ist sie gar aus dem Bestreben hervorgegangen, einen gewissen Effekt hervorzubringen, und ist dies bei der Menge, welche so leicht das nur Ueberraschende und Frappante günstig aufnimmt, besonders wenn es von glücklichen Mitteln unterstützt wird, gelungen, so ist die größte Gefahr da, daß sie sich wie ein unheilbarer Schaden durch das ganze Kunstleben des Darstellers hindurchzieht. Auch großartig veranlagte und bedeutende Künstlernaturen nähren in der Manier oft einen Wurm, den sie mit in das Grab nehmen. Man darf es als den absoluten Grund aussprechen, der Eßlair verhinderte, ein tragischer Schauspieler ersten Ranges zu werden, daß er von einer nur auf den Effekt berechneten Manier beherrscht wurde, welche uns durch den jähsten Abfall aus der tragischen Stimmung zu einer fast spießbürgerlichen Hausväterlichkeit, durch ein plötzliches Abirren des tragischen erschütterndsten Pathos in den Ton nüchterner Prosa, aus aller Illusion herauswarf und die großartigsten Wirkungen zerstörte. Wo dieser Künstler nicht solche Kontraste erstrebte, wie im bürgerlichen Schauspiele, schuf er nicht selten eine vollendete Einheit, welche uns ein eben so originelles als wahres Bild eines menschlichen Charakters enthüllte *).

*) Daher hat uns Eßlair in tragischen Charakteren niemals einen reinen Genuß gewähren können. Die Manier drang wie ein schneidender, das reizbare Gemüth tief verletzender Mißton oft gerade in den erschütterndsten Momenten auf uns ein. Wir erinnern an seinen Lear, Theseus,

Wie es einen Styl giebt, der nicht von der Gewalt der Sache und dem Pathos der Idee getragen ist, sondern sich ein künstliches Gewand für einen ihm äußerlichen Inhalt gewirkt hat, so giebt es auch eine Manier der Darstellung, welche solcher Art des Styls entspricht. Die Form, welche sich der Schreibende aus den seiner Natur verwandten und ihm daher besonders zusagenden Elementen des Ausdrucks zusammensetzt, welche mit mehr oder minder Glück zu einer eignen Hülle verarbeitet sein können, hat in der darstellenden Kunst ihr Analogon in der Manier, welche, auf einem glücklichen Naturell beruhend, sich in die Darstellungsweise großer Schauspieler hineinlebt und aus ihnen sich ein Amalgama bereitet. Auch dies gehört darum wesentlich in die Kategorie der Manier, weil wir dieselbe überall da finden, wo eine Form nicht organisch einer Anschauung entsprungen ist. Die Form und Darstellungsweise, welche in großen Künstlern nur als die besondere Strahlenbrechung ihres dichterischen Geistes erscheint, erhält in denjenigen, welche sie von diesen entlehnen, nur den Charakter eines geborgten königlichen Gewandes, unter welchen man aber doch nicht selten die dürftige Hülle erblickt *). In denjenigen Situationen,

---

Wallenstein. Dagegen gab er in einzelnen bürgerlichen Figuren ein wirklich vollendetes Ganzes. Wie edel und durch und durch wahr erschien er als Oberförster in den Jägern und als Kriegsrath Dallner. Man hätte bei der Anschauung dieser Darstellungen niemals glauben sollen, daß derselbe Mann von einem solchen Dämon der Manier in der Tragödie beherrscht wurde. Ursprünglich hat Eßlair durch die auf dem jähen Abfall in der Recitation beruhende Manier überrascht und die Menge hat dies Erstaunen, in welches sie versetzt wurde, für ein Wunder der Kunst genommen, dem Beifallsexplosionen auf dem Fuße gefolgt sind. Dadurch faßte dies bei Eßlair Wurzel und schoß zu einem unheilbaren Schaden auf. Auf jeden Fall war der Ursprung der Eßlairschen Manier eine unkünstlerische Concession gegen die Menge; später mochte er selbst das Bewußtsein darüber verloren haben. **Die Schilderung, welche Tieck von Eßlairs Kriegsrath Dallner giebt, frischt uns die meisterhafte Darstellung wieder recht auf. Dramaturgische Blätter II. S. 87—90.**

*) **Das oben Ausgesprochene gilt im Grunde von aller Kunst. Was**

welche die innerste Seele aus ihrem Abgrunde heraufbeschwören, wird sich daher die Ohnmacht und die Unvermögenheit des Darstellers, sich in eine Weise des Ausdrucks hineinzufinden, die nicht sein Eigenthum ist, besonders grell herausstellen. Diese Manier sehen wir in der darstellenden Kunst unendlich weit verbreitet. Sie ist um so natürlicher, da große Talente durch die mächtigen Wirkungen dazu einladen, sich ihre Weise der Darstellung anzueignen. Da die Manier aber ihrem Wesen nach nur das Aeußerliche abzulösen vermag, und das, was bei dem großen Darsteller seine nothwendige Form ist, für sich erborgt und zum Wesen macht, so werden besonders alle individuelle Anschauungs- und Aeußerungsweisen, welche bei dem großen Schauspieler als Eingebungen und Eruptionen seines Genies erscheinen, bei dem Nachahmer sich zur bloßen Manier verkehren, welche uns aus dem poetischen Gebiet heraustreiben. Der Schmerzenszug, der eine große Künstlerin zu einem Abbilde der Niobe macht, weil er aus tiefster Seele kommt und sich über das bewegte Antlitz wie eine dunkle Wolke lagert, tritt in der Nachahmerin als eine weinerliche, an Verzerrung grenzende Miene auf. Und doch, müssen wir bekennen, bleibt es beim Mangel schöpferischer Kraft unendlich vorzuziehn, wenn die Leistungen bedeu-

bei einem ausübenden Künstler von Genie ein Produkt seiner innersten Geisteseigenthümlichkeit ist, erscheint bei seinem Nachahmer als etwas völlig Aeußerliches und Zufälliges, das daher auch einen ganz andern Charakter gewinnt. Wir erinnern dabei an Paganini und diejenigen, welche sich auch nicht ohne Geschick und Glück, Einzelnheiten seines wunderbaren Spiels angeeignet haben. Dennoch zeigt sich dem sinnigen Hörer der große Unterschied, daß die ganze in Erstaunen setzende Technik, mit welcher Paganini sein Instrument beherrschte und es zu einer höhern Potenz erhob, zugleich Aeußerungsweisen seiner ganzen Innerlichkeit waren, welche sich gerade in diesen Formen aussprach, bei seinen Nachfolgern hingegen nur als überwundene Schwierigkeiten erscheinen, ohne einen Charakter auszudrücken. Paganinis tragischer Humor offenbarte sich in den Wendungen, die uns in Andern nur den Effekt von Kunststücken machen, bei denen wir aber über die Anerkennung der Technik nicht hinauskommen. Ein innerliches Leben enthüllt sich in ihnen nicht wie bei Paganini.

tender Darsteller, selbst mit einer gewissen Manier, reproducirt werden, als wenn sich ein ohnmächtiges und rohes Naturell auf sich selbst verläßt und sich einbildet, die Ausbrüche seines ungeläuterten und unharmonischen Innern für Früchte des Genies ausgeben zu können. Es ist nichts entsetzlicher, als das Höchste, ja die Wunder des menschlichen Geistes von der rohen Unmittelbarkeit parodirt zu sehen.

Mit der Entwickelung der drei aus dem Begriffe sich ergebenden Stufen der Schauspielkunst haben wir den allgemeinen, die abstrakten Principien und Lebensfragen unserer Kunst umfassenden Theil zu seinem Abschluß gebracht. Das Allgemeine ist aber erst in seiner Entfaltung lebendig. Es bedingt also einen zweiten, in das Besondere und Einzelne unserer Kunst herabsteigenden und dasselbe bis in seine Elemente verfolgenden Theil. Die Gliederung dieses besondern Theiles ergiebt sich aus dem Begriffe unserer Kunst. Da sie die Darstellung der dramatischen Poesie, mithin die Verwirklichung menschlicher Charaktere in ihrem von der Poesie vorgezeichneten Gange zu ihrer Aufgabe hat, diese aber durch das Material der individuellen Persönlichkeit löst, so hat der besondere Theil die Momente derselben in ihrer Beziehung zu unserer Kunst, mithin ihre Erhebung aus dem nur natürlichen in das künstlerische Dasein wissenschaftlich zu erzeugen. Die Organe, vermittelst welcher der Schauspieler gestaltet, sind Ton und Gebärde. Ihre Bildung durch alle Stufen, von den einfachsten Elementen an bis zu ihrer reinsten Manifestation der Seelenzustände, organisch zu verfolgen, ist mithin die Aufgabe der beiden ersten Abschnitte. Sie sind die Pfeiler des ganzen Gebäudes dieser Kunst. Ihre Wahrheit aber haben sie erst als Momente einer höhern Einheit, zu der sie sich aufheben, und welche uns erst das absolute Ziel unserer Kunst enthüllt. Dieses Resultat ist die Charakterdarstellung, welche also die dritte Abtheilung des besondern Theils bedingt. Ohne diesen Schlußstein sind sie nur Vorbereitungen ohne Zweck und Ziel, Vorhallen eines Tempels ohne Heiligthum. Die Cha-

rakterdarstellung ist gleichsam die Natur des Gottes, zu dessen Kultus man erst durch die Vorhallen des Tons und der Gebärde gelangt. Ohne ihren Anblick fehlt dem Kultus die letzte Andacht und unserer Kunst ihre höchste Weihe. So zerlegt sich also der besondere Theil in die drei nothwendigen Glieder: 1) Die Bildung des Tons bis zur künstlerischen Virtuosität des mündlichen Vortrags; 2) die Bildung des Körpers zum Organ der Seele bis zur künstlerischen Verwirklichung der Seelenzustände, die körperliche Beredtsamkeit; endlich 3) die Charakterdarstellung, worin sich die Recitation und die körperliche Beredtsamkeit zu einem schönen organischen Leben durchdringen. Die Entfaltung dieser dritten Stufe, das Resultat der beiden ersten einseitigen Momente, zeigt uns die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrer Wahrheit und Schönheit, worin beide zu ihrem absoluten Rechte und zu voller Versöhnung kommen. In ihr gewinnt mithin der Begriff der dramatischen Darstellung seine volle Wirklichkeit und das dichterische Werk seine höchste ergreifendste Versinnlichung.

Besonderer Theil.

Eintheilung des besondern Theils.

Da die Kunst der dramatischen Darstellung die Rede und die körperliche Bewegung zum Medium ihrer Verwirklichung hat, so sind, wie bereits angedeutet, die beiden Elemente des besondern Theils damit gegeben, welche zugleich auch die gesammte Technik unserer Kunst umfassen. Eine wissenschaftliche Entwickelung wird daher die ganze Organisation derselben begriffsmäßig zu erzeugen haben, und zwar so, daß der Fortgang sich stets als eine reichere Stufe künstlerischer Thätigkeit offenbart, deren keine aber dem Individuum erlassen werden darf. So organisch aber auch die Entwickelung fortschreitet, so kann sie doch nicht umhin, bei der Darstellung der einzelnen Elemente, öfter aus dem Folgenden etwas zu anticipiren. Dies rührt daher, weil in der Wirklichkeit der darstellenden Kunst alle diese Momente zugleich in Kraft sind und nicht nach einander zur Erscheinung kommen. Die Wissenschaft enthüllt nur die innere Nothwendigkeit der gesammten Architektonik der Kunst, ohne daß deshalb der darstellende Künstler diese Momente in der Zeit wirklich auseinander hält. Was begrifflich als ein Nacheinander auftritt und als eine Erhebung und Reinigung der nur natürlichen Elemente zu künstlerischer Gestalt, das erscheint in der Ausübung selbst nothwendig als ein Gleichzeitiges, indem jedes Element das andere so voraussetzt, daß sich das Ganze unserer Kunst als ein in sich geschlossener Kreis von Gesetzen darstellt, von denen das erste auch wieder durch alle anderen getragen wird und sie selbst mitträgt. Daher muß auch unsere Entwickelung oft Elemente auf einer Stufe berühren, welche erst auf einer höhern Stufe ihre volle Erledigung

finden. So wie z. B. in der Entwickelung des Individuums das Gedächtniß gleichzeitig mit der Empfindung, der Aufmerksamkeit, der Anschauung und der Vorstellung kultivirt wird und keines dieser Momente eigentlich in der Wirklichkeit isolirt auftritt, die Wissenschaft aber doch dem Gedächtniß seine Stelle in dem System des menschlichen Geistes nach der Abhandlung der genannten Momente anweist, weil es diese, dem Begriffe nach voraussetzt, so verhält es sich auch mit unserer Kunst und im Grunde mit jedem geistig konkreten Stoffe. Es kommt nur darauf an, über diesen Unterschied ein Bewußtsein zu haben. Wenn etwa in unserm ersten Theile das Tempo des Vortrags in seinen mannigfaltigen Formen entwickelt wird, so kann dies doch nur anschaulich und fruchtbar geschehn, indem zugleich bis auf einen gewissen Grad die Charakterdarstellung vorausgesetzt und aus dem Grundton gewisser Gattungen von Dramen und Charakteren das Princip des Tempos begriffen wird. Eine gleiche Bewandtniß hat es mit der malenden Gebärde, deren Gesetz gar nicht verstanden werden kann, wenn nicht mannigfache Seelenzustände anticipirt und zur Erläuterung herangezogen werden. So möchte es kaum in der Entwickelung selbst ein Moment geben, das nicht in gewissem Sinne erst von einer höhern Stufe aus vollständig begriffen wird. Denn auch hier, wie in aller wissenschaftlichen Entwickelung, ist die höhere Stufe die Wahrheit und die eigentliche Begründung der früheren.

Nach dieser vorläufigen Betrachtung gehn wir an die Gliederung des ersten Moments. Das Material der Rede ist der Laut. In der Kunst soll aber das Material nicht in seiner natürlichen Beschaffenheit gelassen, sondern begeistigt werden. Es soll also fähig sein, den geistigen Gehalt auf eine adäquate Weise in sich aufzunehmen und zurückzuspiegeln. Die erste Forderung ist mithin die Bildung des artikulirten Tons, so daß dieser alle Bewegungen des Innern auszudrücken im Stande ist. Die höchste Vollendung aber wird die Bildung des artikulirten Tons erreicht haben, wenn er von dem geistigen Inhalt, den er ausspricht, ganz

durchzogen erscheint, wenn also alles Unorganische desselben ausgestoßen und überwunden ist. Das absolute Ziel dieses ersten Moments der Begeistigung ist mithin, den Körper des Lautes zu einer wirklichen Hülle der Seele zu gestalten, so daß sich kein Theil des erstern selbstisch für sich behauptet, sondern das Material des Tons auch in allen Punkten ein Inneres ausstrahlt. Weil an sich zwischen dem erzeugenden Geiste und dem artikulirten Tone eine tiefe innere Verwandtschaft statt findet, so hat die künstlerische Bildung auch die Aufgabe, diese zu verwirklichen und zu offenbaren. Der erste Abschnitt hat also die Tonbildung und die Begeistigung des Lautes, als das Material der Kunst, zu entwickeln.

Nachdem der Ton zu seinem Rechte gekommen, d. h. befähigt worden ist, Abbild des Geistes zu sein, tritt die tiefere Forderung ein, den von ihm getragenen Inhalt in seiner Bedeutung und in dem Sinne, in welchem er gedacht worden ist, zu offenbaren. Dies ist nur dadurch möglich, daß der Ton die geistige Farbe gewinnt, wodurch der Inhalt des Gesprochenen nach seinem wahrhaften Sinne an das Ohr des Hörers gelangt, um als solcher aufgenommen und empfunden werden zu können. Nur der zugleich empfindende und und selbstbewußte Geist vermag diese Aufgabe zu erfüllen. Wenn also im ersten Abschnitte das Moment des Lautes, als Gefäß eines künstlerischen Inhalts, zu seiner Entwickelung kam, so hat der zweite den Accent, in seinem weitesten Umfange, als den geistigen Zugesang der Rede, wodurch diese erst für Andere ein Geschöpf des Geistes wird, in seiner Bedeutung zu begreifen. Dies bedingt das zweite Moment unsers ersten Theils. In ihm kommt der Accent zu seinem Rechte. Der Accent aber beschränkt sich nicht nur auf den durch den Verstand dem Zuhörer mitgetheilten logischen Sinn des Inhalts; dies ist nur seine erste Erscheinung. In künstlerischer Beziehung hat der Accent vielmehr die Aufgabe, nicht nur den logischen Sinn des Inhalts dem innern Sinne zu zu überliefern, sondern auch diejenige Anschauung zu versinnli-

chen, welche der Inhalt mit Nothwendigkeit in uns erzeugt. Indem er also auf den Hörer die inwendige Seele des Gesprochenen durch den Ton überträgt und denselben gleichsam verleiblicht, ist er der *symbolische Accent*. Erst dieser gehört der Kunst an und seine Ausbildung und Anwendung ist eine der wesentlichsten Aufgaben für den darstellenden Künstler. Die freie Herrschaft über ihn bringt die größten Wirkungen hervor, weil hier der Künstler sich in das tiefste Geheimniß aller Kunst eingeweiht zeigt, dem Geiste stets den durchsichtigen Leib anzuerschaffen und die Materie überall zur Bedeutsamkeit zu gestalten.

Alles Gesprochene und Vernommene fällt aber in die Zeit und stellt sich als eine zeitliche Bewegung dar. Wenn man aber nur sie hört, ohne daß sich in ihr ein höheres Gesetz darstellt, so würden wir aus dem Gebiete der Kunst in das der Natur zurückgeworfen werden. Die Bewegung wird sich also als eine durch den künstlerischen Geist beseelte und als solche wirkende offenbaren müssen. Der Zuhörer wird mithin durch sie in diejenige Schwingung versetzt, welche der Bedeutung des Gehalts entspricht. Ton und Accent gewinnen also erst ihre wahrhafte Wirkung und ihre höchste Bedeutung, indem durch sie ein dichterisches Ganzes in der ihm entsprechenden Ton- und Taktart an unsern innern Sinn dringt. Dies giebt das dritte Moment: „*die rhythmische Bewegung und das Tempo*.

Alle drei Momente erschaffen in aufsteigender Linie dem an den innern Sinn, vermittelst des Gehörs, dringenden geistigen Gehalt ihren Körper. Dadurch sind sie Träger der Kunst; denn jedes künstlerische Element wirkt als ununterbrochene Einheit und Durchdringung von Seele und Leib, von Begriff und Bild. Das ganze Geheimniß des künstlerischen Vortrags beruht daher auch auf dem Vermögen, den geistigen Gehalt nicht als einen *abstrakten* auszusprechen, sondern ihm den entsprechenden und vom dichterischen Geist belebten Körper zu verleihen. Der Poesie, als der Erscheinung des Geistes in der Form der idealen Sinnlichkeit des Worts,

entspricht also derjenige Vortrag, welcher dem Hörer diesen innern Zusammenhang und diese Durchdringung versinnlicht. Der künstlerisch gebildete Ton läßt die innere Verwandtschaft des Geistes mit seinem Stoffe, dem artikulirten Laute, durchscheinen, er giebt uns den architektonisch schönen Leib. Der künstlerisch gebildete Accent bildet dem durch den Laut verkörperten Inhalt seine Seele ein; durch ihn offenbart sich die ideelle Einheit von Inhalt und Form im Ausdruck des Tons. Vermittelst seiner durchleuchtet und beherrscht die Seele eigentlich erst den schönen Körper des Lauts. Die rhythmische Schwingung hebt endlich die durch den Accent an den innern Sinn gebrachte dichterische Anschauung in das Reich der geistigen Bewegung, wo es als ein künstlerisches Ganzes an das Ohr klingt und sich dem geistigen Sinn als ein solches anschmiegt. Denn vermittelst des künstlerischen Rhythmus dringt der geistige Inhalt als ein vor uns sich organisch entwickelndes Kunstwerk an unsern Sinn, indem keine Schwingung isolirt und zufällig dasteht, sondern die folgenden bedingt und in dem Hörer mit Nothwendigkeit hervorruft. Das Moment des Rhythmus und des Tempos in seinem umfassendsten Sinne erscheint also als die dichterische Seele in ihrer sich der Materie entwindenden Bewegung. In diesen drei Momenten schließt sich der erste Abschnitt, welcher die künstlerische Bildung der Rede zur Aufgabe hat, ab und enthält zugleich alle Elemente einer wahrhaften Technik dieses Gebiets. Diese Gesetze des künstlerischen Vortrags gewinnen natürlich erst in den einzelnen Gattungen der Poesie ihre volle Verwirklichung, deren Spitze, die dramatische Poesie, auch die lebendigste Durchdringung und die schöpferischste Anwendung aller dieser Momente fordert.

Die Kunst der dramatischen Darstellung drängt aber, ihrer Natur nach, zur sinnlichen Erscheinung, zur Verkörperung der dichterischen Anschauung. Sie weist also über das ideelle Element der Rede hinaus und auf das reale, der Versinnlichung mittelst der Gebärde hin. Wenn daher unser

erster Abschnitt die Architektonik des künstlerischen Vortrags aufzeigte, so hat es der zweite mit den künstlerischen Gesetzen der Gebärde, also mit der körperlichen Beredtsamkeit zu thun. Erst mit diesem Theile betreten wir das der dramatischen Darstellung eigenthümliche Gebiet. In dem Uebergang aus dem ersten Moment der Rede in das Moment der Gebärde stellt sich daher der nothwendige Fortgang aus dem Ideelen in die sinnliche Erscheinung dar. Dieser tritt uns zunächst als ein Abfall von dem geistigen Element der Rede entgegen; denn die sinnliche Gebärde ist, gegen das von dem Geiste vernommene, gesprochene Wort gehalten, subordinirt, weil der Geist sich hier nicht in seinem eigensten Elemente, dem Wort, sondern in einem zunächst dem Geiste äußerlicheren Elemente offenbart. Die Gebärde geht daher auch, als der der Natur verwandtere Ausdruck, dem Ausdruck durch die Sprache vorher. Dieser scheinbare Abfall aus dem Geisterreiche der Rede in das Sinnliche der Gebärde ist aber auch zugleich für uns ein Fortgang; insofern es die erste Stufe der Verwirklichung der dramatischen, auf die Verkörperung des dichterischen Charakters hinarbeitenden Kunst ist, gleichwie die Natur, als die erste Form der Offenbarung Gottes, eben weil sie die erste reale Verwirklichung und Verleiblichung des absoluten Geistes ist, auch, nach dieser Seite hin, ein Fortschritt von der nur im Elemente des Gedankens sich bewegenden logischen Idee ist. Wie sich aber aus der Natur, der ersten Offenbarung Gottes, der menschliche Geist, als die zweite höhere Offenbarung Gottes entbindet und sich wieder durch die mit Bewußtsein in ihm sich entwickelnde und thätige Idee, mit dem logischen Geiste verknüpft, so erhebt sich auch in unserm Gebiete, nach demselben Gesetze, die körperliche Gebärde wieder zum selbstbewußten Worte und verbindet sich mit der Rede, als der ideellsten Aeußerung, gleichsam der unsinnlichsten Gebärde des Geistes, um durch ein stätiges Ineinandergreifen beider Momente, die innere Werkstatt der Seele, die Welt des Gemüths in ihrem Auf- und Abwogen zur sinnlichen

Klarheit zu bringen. Wenn es also der erste Abschnitt allein mit den Elementen der körperlichen Beredtsamkeit zu thun hat, wodurch der darstellende Künstler von dem Körper, als der *Naturseite des Geistes*, Besitz nimmt und ihn zu einem Werkzeuge für die Darstellung von Seelenzuständen macht: so ist es die Aufgabe des zweiten Abschnitts, diese Zustände des Gemüths in organischer Entwickelung vor uns werden zu lassen, und ihre Darstellung in Verbindung mit dem geistigen Elemente der Rede in stätiger Durchdringung beider Seiten zu betrachten. Die reife Frucht dieser Durchdringung ist nun die *ideale Charakterdarstellung*, die in ihrer vollen Wahrheit und Schönheit vor uns sich enthüllende *edle Persönlichkeit*. Die Charakterdarstellung gliedert sich, ihrem Wesen nach, in drei Momente. Das erste begreift die äußere, charakteristische Erscheinung der Persönlichkeit, welches wir mit dem allgemeinen Ausdruck: *die Maske des Charakters* bezeichnen. Das zweite Moment giebt uns die tiefere Offenbarung der Persönlichkeit in ihrer *körperlichen Haltung* und vor Allem in dem *Grundton*, worin sich schon das ethische Element, überhaupt die Innerlichkeit des Charakters vor uns aufthut. Das dritte Moment begreift endlich die *künstlerische Durchführung des Charakters*.

Die Entfaltung jedes einzelnen Charakters ist aber durch das Ineinandergreifen aller andern Gestalten des Dramas bedingt, denn jede Individualität entwickelt sich zugleich vermittelst der übrigen Persönlichkeiten. Das Ziel der dramatischen Darstellung ist also ein von dem dichterischen Geiste durchdrungenes Ganzes vor uns werden zu lassen, worin jede einzelne Gestalt gerade diejenige Stellung einnimmt, welche ihr, nach den Absichten des Dichters, und dem Gedanken des Kunstwerks gebührt. Die *künstlerische Totalität*, in welcher jeder einzelne Darsteller sich als Glied eines Ganzen begreift und einordnet, ist also das höchste Ziel aller dramatischen Darstellung und bildet den natürlichen Schlußstein unserer Abhandlung. Diese Deduction rechtfertigt die aus dem Begriff fol-

gende nothwendige Stellung aller Momente in dem besondern Theile und wird sich den mit dem Gesetze der philosophischen Bewegung Vertrauten in lebendiger Wahrheit aufdringen. Es liegt in der Natur der Sache, daß dem Laien sich hier mancher Bogen und manche Strebung verhüllt, durch welche unser Gebäude gestützt und in sich begränzt ist.

Die Bildung des Tons.

1. Die dialektfreie, mangellose Aussprache.

Die Sprache ist das Material, dessen sich der Schauspieler zur Versinnlichung des dichterischen Inhalts bedient. Dies Material soll mithin fähig gemacht werden, die Anschauung einer idealen Welt wiederzugeben. Das Organ soll also zum Ausdruck der Wahrheit und Schönheit gereinigt werden. Die erste Forderung ist also die, daß das Organ des Redenden die reinen Elemente der Sprache, mit Beseitigung jedes störenden Beiwerks, ausgebildet habe. Die Hinwegräumung und Besiegung jedes Elements, welches den artikulirten Ton zum edlen Gefäß für einen idealen Inhalt zu machen verhindert, erscheint mithin als die erste negative Bedingung. Schon oben, wo wir die Naturbedingungen für den darstellenden Künstler berührten, faßten wir einen festgewurzelten Dialekt als ein entschiedenes Hemmniß für den Schauspieler auf, der dadurch, selbst bei einem bedeutenden Gestaltungstalent, doch nur auf den Rang eines Lokal-Komikers angewiesen sei, eine Stellung, welche ihn also entschieden immer in die zweite Linie zurückdrängt.

Der Dialekt giebt der Aussprache die Farbe einer bestimmten Landschaft. Der mit einem Dialekt Behaftete bietet mithin den geistigen Gehalt nicht in der von der Geisteseigenthümlichkeit der Nation erzeugten Form dar; denn die Aussprache ist ja nichts anderes, als die Art und Weise, in der der artikulirte Laut, den die Sprache sich zum Ausdruck des Gedankens mit innerer Noth-

wendigkeit gebildet hat, an das Ohr klingt. Was nun von der individuellen Geiſteskraft der Nation als das vernehmbare Element der Rede geſchaffen worden iſt, der artikulirte Laut in ſeinen mannigfachen Verzweigungen, ſoll auch in einer Art hörbar werden, welche uns die Arbeit der geiſtigen Geſammtheit der Nation, nicht die individuelle Form einer Landſchaft vernehmen läßt. Die Geiſtesſchätze der Nation, worin ſie ihr tiefſtes Weſen ausgeſprochen, können mithin nur in einem dieſem Begriffe angemeſſenem Elemente wirkſam vernommen werden. Dies iſt die nationale, nicht lokale Ausſprache. Je idealer und allgemeiner nun der Gehalt des Geſprochenen iſt, deſto gebieteriſcher fordert er auch die allgemeine, gebildete Ausſprache der Nation zum Medium der Mittheilung; deſto mehr widerſtrebt ihm alſo eine Ausſprache, welche von der allgemeinen, nationalen Bildung überwunden und zurückgelaſſen worden iſt — der Dialekt. Der Dialekt in der Ausſprache verhält ſich mithin zur reinen Ausſprache, wie der zurückgebliebene Lokal-Geiſt zu dem freigewordenen allgemeinen Nationalgeiſt. Die Farbe eines Dialekts verſetzt alſo den Hörer ſogleich in eine beſtimmte Landſchaft und verengt ſeinen Sinn, während ihn die reine Ausſprache zur Anſchauung des Nationalgeiſtes erhebt.

Schon im gewöhnlichen Leben iſt es verletzend, einen geiſtigen Inhalt in der unangemeſſenen Form eines Dialekts zu vernehmen; nur die leichte Form der Konverſation, an die wir nicht die ſtrengen Anforderungen der Kunſt machen, hebt uns raſch über dieſen Widerſpruch hinweg. Ja, es kann ſogar im Munde eines lieblichen, weiblichen Geſchöpfs der Dialekt, den wir plötzlich in heiterer und ſinnvoller Unterhaltung mit einer reizenden Naivität ausſprechen hören, einen gewiſſen Zauber über uns ausüben, aber nur darum, weil er uns die Anſchauung einer individuellen Geiſtesform erweckt, welche in die auf dem Niveau der formellen Bildung ſich bewegende Konverſation eindringt. Hier läßt uns alſo nur die Anſchauung eines durch ſeine Fremdartigkeit und Naivität

anziehenden Elements nicht zum Gefühl des Widerspruchs der Aussprache mit den Forderungen der idealen Bildung kommen. Wenn dagegen ein Mann längere Zeit das Wort nimmt und sich zum Mittelpunkte einer Unterhaltung Gebildeter macht, so wirkt schon die Färbung des Dialekts störend und dieser Widerspruch kann uns leicht ein Lächeln abnöthigen, welches allemal aus unserer Ueberlegenheit stammt. Je mehr sich nun ein mit einem Dialekt behafteter Redner zum Träger eines geistigen Gehaltes, zum Organ einer Gesammtheit macht, wie der Kanzelredner oder der politische Redner, desto schneidender wird auch der von uns entwickelte Kontrast auf uns eindringen. Denn hier macht sich der Gegensatz des nach einer Seite im Lokalgeiste wurzelnden Redners, der sich zum Vertreter eines allgemeinen Gehalts macht, symbolisch in der vom Dialekt gefärbten Aussprache geltend. Auch der Redner muß daher zu seiner vollen Wirksamkeit die Dialektfreiheit erstreben; ein einziger Laut, der uns grell an die Landschaft mahnt, der er entsprungen, kann ihn in gewichtigen Momenten um allen Effekt bringen.

Am entschiedensten aber tritt die Forderung der Dialektfreiheit bei dem darstellenden Künstler auf. Wenn der politische oder geistliche Redner noch durch den Inhalt, den er vertritt und aus seiner Brust hervorruft, wirken kann, und durch große Eigenschaften der Rede, eine zwingende Logik, eine aus der Tiefe der Seele stammende Kraft der Ueberzeugung und seine begeisterungsvolle, inspirirte Persönlichkeit uns über die Mängel der Aussprache und das Störende des Dialekts hinwegzuheben vermag, so ist dies dem Schauspieler nicht möglich. Der erstere nämlich ergreift uns vorzugsweise durch den Gehalt und die Art, wie derselbe in ihm eigenthümliche und schöpferische Gestalt annimmt. Immer spricht sich im Redner eine eigene, besondere Persönlichkeit aus, der wir es eher nachsehn, wenn sie sich durch die Aussprache als ein Wesen von zu individueller Färbung darstellt. Der Schauspieler aber enthüllt einen idealen, der Kunst angehörigen Inhalt. Auch die Aussprache soll daher der Idealität des Gehalts völlig entsprechen, d. h.

auch der sinnliche Laut soll der angemessene Träger der dichterischen Anschauung sein. Zweitens aber verwaltet der Schauspieler die Schätze des Dichters, er steht nicht, wie der Redner, als Individuum vor uns, das seine Sache selbst führt, sondern ist in seine Maske untergetaucht. Wir vernehmen also durch ihn den schechthin objektiven Gehalt der Kunst. Drängt sich dort nun ein Dialekt hervor, so tritt plötzlich der individuelle Mensch vorlaut aus seiner Rolle heraus und wird, so zu sagen, ein ungetreuer Haushalter des ihm anvertrauten Guts des Dichters. Dies ist der absolute Grund, warum selbst dem Redner ein Mangel des Dialekts eher nachgesehen werden kann, als dem Schauspieler. Unsere Entwickelung spricht dadurch zugleich das Gesetz der Dialektfreiheit für den darstellenden Künstler als unbeugsam aus.

Der Schauspieler soll dialektfrei sein, heißt also: er soll die reine Aussprache der Natur haben. Die Deutschen sind in dieser Rücksicht weniger streng, als die Franzosen. Letztere haben in ihrer Hauptstadt den Centralpunkt, nicht nur für ihr politisches Leben, sondern auch für ihre Kunst und Wissenschaft. Mit einem solchen Mittelpunkt verbinden sich daher auch für die Bühne große Vortheile. Auf die Theater der Hauptstadt sind, wie auf alle Lebenserscheinungen derselben, die Blicke Frankreichs gerichtet; Paris ist das Herz, von dem das Blut sich in die Provinzen ergießt und wieder in das Centrum zurückströmt. Es giebt den Impuls und mithin die Norm für alle Bewegungen an. Von den darstellenden Künstlern der Hauptstadt und namentlich das theatre français fordert der Franzose daher auch die ächtfranzösische, *mustergültige* Aussprache. Die Bühne wird also der Heerd der gebildeten, nationalen Aussprache. Der Schauspieler kennt diese seine Stellung und empfindet daher auch die Verpflichtung, auf diesen Theil seiner Kunst eine besondere Sorgfalt zu verwenden; das Publikum würde ihm eine Nachlässigkeit hierin nicht verzeihen. Bei aller sonstigen Mittelmäßigkeit der Leistungen erfüllen doch fast alle Mitglieder die, auch vom Publikum, gebieterisch geforderte Pflicht, frei von einer

ſtörenden, nicht nationalen Ausſprache zu ſein. In dieſer Rückſicht iſt eine formelle und techniſche Bildung unter den franzöſiſchen Schauſpielern unendlich ausgebreiteter, als bei uns. Die Strenge des Publikums erzieht ſelbſt den Schauſpieler dazu. Wir Deutſche laſſen uns in dieſer Beziehung faſt Unglaubliches bieten. Die aus Mangel an feinem Takte ſtammende Duldſamkeit des größten Theils der Hörer verwöhnt den Schauſpieler natürlich immer mehr und läßt ihn gar nicht die Nothwendigkeit ſo tief empfinden, der Forderung einer nnbedingten Dialektfreiheit zu genügen. Wann gehn die gewöhnlichen Theaterkritiken jemals auf dieſe Grundlagen zurück und beeifern ſich, die Mängel einer Ausſprache zu rügen. Das rohe Ohr der Menge wird durch einen ſolchen Mißklang kaum berührt. Daher die Erſcheinung, daß ſelbſt Schauſpieler von großem Talente, von unbeſtreitbarer Liebe für ihre Kunſt doch gewiſſe Mängel des Dialekts und der Ausſprache nicht tilgen und ſie ihr ganzes Leben hindurchſchleppen. Sie ſehn, daß weder Kritiker, noch Publikum darauf ein beſonderes Gewicht legen und dies zu keiner Lebensfrage machen. Der letzte Grund dieſes Mangels liegt freilich in dem uns fehlenden Centralpunkt und in unſerer Zerſtückelung, welche ſich auch in der Ausſprache inſofern geltend macht, als der Dialekt der Landſchaft und eines Volksſtammes nicht nur der in den Maſſen herrſchende Grundton iſt, ſondern ſich auch in die Ausſprache der Gebildeten hineinzieht und ſie als Baiern, Sachſen, Schwaben, Oeſtreicher u. ſ. f. zu erkennen giebt. Nach den Bedürfniſſen ſeiner idealen Natur Deutſcher ſteht der Einzelne als politiſches Geſchöpf, als ein Glied eines beſondern, von andern deutſchen Staaten getrennten, für ſich beſtehenden Gemeinweſens da, das ſeine Wurzeln in einem von andern unterſchiedenen deutſchen Volksſtamm hat. So in zwei Welten getheilt, als gebildeter Geiſt, Gelehrter und Künſtler über den beſondern Volksgeiſtern ſeiner Nation erhaben und ſich als Deutſcher empfindend, für Deutſche und zu Deutſchen ſprechend, iſt er doch nach allen ſeinen politiſchen Bezügen wieder in einen beſondern deutſchen Staat gebunden, deſſen

Lebensstrom ihn ebenfalls umrauscht und trägt. Nach dieser Seite hin hängt er aber wieder mit dem in dem Volke heimischen, besondern Dialekt zusammen, dem er sich eigentlich erst mit Gewalt entziehn muß. Der Deutsche, selten von Hause aus in den klaren Strom einer dialektfreien Aussprache getaucht, sondern in vielfacher Weise durch Haus und Unterricht von einem Dialekte berührt, wird daher unvermerkt von den Mängeln solcher Aussprache umstrickt und verliert dadurch natürlich das feine Gefühl für den Werth einer völlig reinen, dialektfreien Aussprache. Wie soll er also so strenge Anforderungen an Andere machen, da er sich auch von ihnen so viel vergeben lassen muß! *)

Aus diesen Gründen erklärt sich unsere Lauheit gegen Dialektfehler, indem unser Sinn dafür gar nicht zu einer solchen Empfindlichkeit geweckt worden ist, um selbst durch geringe Verstöße von der Bühne herab widerwärtig berührt zu werden. Um so sorgfältiger und gewissenhafter muß sich aber die Vorbildung eines Schauspielers auf völlige Dialektfreiheit richten. Wenn es, wie zu hoffen steht, zu wirklich nationalen Bildungsschulen für dramatische Darsteller kommt, so muß die dialektfreie, reine Aussprache eine

*) Die folgenden, vom reinsten Feuer diktirten Worte Arndts in seiner Schrift: „Ueber Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache, 1813", haben auch heute noch völlige Wahrheit: „Wer sieht, ich frage euch, Deutsche, und erinnere euch daran, damit ihr euch schämet, wer sieht anderswo die Erscheinung, die wir jeden Tag sehen können, daß von tausend Deutschen kaum einer richtig deutsch lesen und aussprechen kann? — Wenn ein gebildeter Schwede in Stockholm, ein gebildeter Franzose in Paris und ein gebildeter Italiener in Florenz so schwedisch, französisch und italienisch sprächen, als Männer unserer gebildetsten Klassen in Zürich, Stuttgart, München, ja in Dresden, Berlin und Hannover, wo sie sich auf ihre Aussprache und Kunst schon etwas einbilden, deutsch sprechen, wohin sollte er fliehen vor dem Spott und Gelächter der Zuhörer? — Der deutsche Gelehrte, Künstler, Graf und Freiherr schämt sich nicht, seine Muttersprache zu sprechen, wie sein Bedienter und Kutscher sie sprechen; er würde untröstlich sein und bis an die Ohren erröthen, wenn man ihm sagte, er spreche französisch, wie die Bauern von Auvergne unn Franche-Comté."

Grundforderung für die künstlerische Entwickelung werden. Denn auch das eminenteste Darstellungstalent hat in Dialektfehlern einen geheimen Feind zur Seite, der es um die höchsten Wirkungen seiner Kunst bringen kann. Freilich gehört auch ein feingebildetes, für zarte Unterschiede empfängliches Ohr dazu, um selbst eine leise Färbung des Dialekts und einen ungehörigen Nebenklang zu empfinden. Es wird daher eine Hauptsorge des Lehrers sein müssen, von dem wir vor allem ein gebildetes Ohr fordern dürfen, das Gefühl des künftigen Darstellers so reizbar für die Vergehungen gegen die Aussprache zu machen, daß er sich auch nicht den leisesten Mißton durchschlüpfen lasse. Dann wird es nicht mehr eine nur abstrakte Forderung bleiben: der Schauspieler auf der Bühne sei das Muster einer nationalen Aussprache, von ihm vernehme man das reine, klare, von allen Schlacken geläuterte Gold des ächten Deutsch. Die Bühne, welche die edelsten Schätze der Nation in den raschesten Umlauf der Gemüther setzt, hat auch das Recht und die Pflicht, die Bewahrerin und gleichsam der Kanon des nationalen Lauts zu sein. Und das lebendige Beispiel, das sich spielend dem Sinne einschmeichelt, wird bald die heilsamste Rückwirkung auf das Publikum äußern, das sich durch diese unvermerkt auftretende Lehre allmälig ein zarteres Gehör für die Schönheit seiner Sprachelemente gewinnen muß *).

*) Fr. Aug. Wolf, ein Mann von attischem Ohr, sagt in seiner Vorlesung: Ueber ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst, in dieser Beziehung sehr schön: „Es gehört durchaus zu den wichtigsten Aufgaben echter Staatsweisheit, wie durch reine, richtige Aussprache und schönen Vortrag in der Muttersprache die gemeinsame Kultur der weit verbreiteten Deutschredenden befördert werden könne, und keineswegs eine nur verschönernde, an der Außenseite glättende Kultur. Von hier aus vielmehr muß wahre, alle Gemüthskräfte des Menschen mächtig ergreifende Bildung hervorgehn, wenn Energie und Anmuth der Rede in angemessenen Sprachtönen sich mittheilen lernen und durch solchen Ausdruck ihren eignen innern Gehalt erhöhen. — Noch fand sich unter uns hierin selten schulmäßiger Unterricht. — Wir achten leider noch viel zu wenig auf eine gebildete, reine Aussprache, um in derselben das Sanfte und

Der Dialekt offenbart ſich in mannigfachen Formen. Er beruht theils auf der Verkehrung und Verwechſelung der Natur einzelner Laute gleicher Abſtammung (wie das berüchtigte ſächſiſche p und b, d und t), theils auf der Einmiſchung fremdartiger Laute, wie z. B. der den ſchwäbiſchen Dialekt ſo breit und hart machenden Ziſchlaute, theils auf dem jeden Dialekt begleitenden Nebentone, der den zu Wörtern und Sätzen verbundenen Sprachelementen erſt die eigenthümliche Farbe der Landſchaft giebt*). Dieſer ſinnlich gar nicht darſtellbare Nebenklang, welcher die Reinheit der artikulirten Laute auf eine ſo verſchiedenartige Weiſe trübt, iſt eigentlich die inwendige Natur aller dialektvollen Ausſprache. Dieſer über den einzelnen Elementen ſchwebende, bald mehr ſingende, bald die Verbindungen verhärtende, ſpecifiſche Nebenklang, der dem Ganzen erſt ſeinen partikulären, von der Natur der nationalen Ausſprache verſchiedenen Charakter aufdrückt, iſt um ſo ſchwieriger völlig zu bewältigen, weil er der gleichſam mit der Muttermilch eingeſogene Geiſt iſt, der bewußtlos fortwirkt und das Individuum, ſelbſt unter ganz andern Umgebungen, noch in ſpäter Zeit nicht völlig aus ſeiner Herrſchaft entläßt. Feſter Wille, ſtete Wachſamkeit auf ſich, und ein feines, auch für die zarteren Nüancen empfängliches Ohr ſind die unerläßlichen Bedingungen, um ſich von dem Dialekte völlig zu emancipiren. Sie hat ſich der Schauſpieler unabläſſig wach zu erhalten. Auch das Gehör kann durch Aufmerkſamkeit unendlich geſteigert und für die leiſeſten Nebenlaute reizbar gemacht wer-

---

Starke, das Weiche und Raube, das Ruhige und Feurige, das Langſame und Schnelle mit Sicherheit auszudrücken und die Rede gleichſam zu einer Malerei der Gedanken zu machen."

*) Im Allgemeinen ſcheiden ſich die beiden großen Gegenſätze, des niederdeutſchen oder ſaſſiſchen und des oberdeutſchen oder allemanniſchen Dialekts, welche ſich freilich in ſich wieder mannigfaltig individualiſiren, auch in die einſeitige Herrſchaft der Vokale und der Konſonanten ab. Denn im niederſächſiſchen Dialekt herrſcht der Vokal vor, daher dieſe Mundart auch die weichere; im ſchwäbiſchen Dialekt dagegen der Konſonant, daher auch dieſe Mundart die härtere.

den. Freilich ist auch hier ein großer Unterschied in der Veranlagung sichtbar. Wer sein Leben dem Dienste der darstellenden Kunst weiht, deren mächtigster Hebel gerade der Ton des gesprochenen Worts ist, der sollte billig sein Ohr mit Ehren tragen und zu mehr als einem Vernehmen der groben Unterschiede der Laute veranlagt sein. Es ist daher eine nicht zu berechnende Gunst, wenn der künftige Schauspieler früh in Umgebungen geführt worden ist, durch welche der reine Laut der Muttersprache sich in sein Ohr geschlichen und bei ihm Wurzel gefaßt hat; er hat damit einen unendlichen Vorsprung vor denen gewonnen, welche sich erst mühsam in das reine Element ihrer Sprache erheben müssen. Wenn Quintilian verlangt, daß bei der Erziehung des künftigen Redners selbst darauf gesehn werden solle, daß die Ammen fehlerlos sprechen, da sie der Knabe zuerst hört und ihre Worte nachahmend nachzubilden sucht*), so ist darin der mächtige Einfluß jugendlicher Eindrücke auf das Organ der Sprache herausgehoben. Für den künftigen Schauspieler wäre in der That dieser Vortheil kein geringerer.

Außer der in den verschiedenen Dialekten fixirten fehlerhaften Aussprache zeigt sich diese aber noch in andern davon unabhängigen allgemeinen Formen. Sie lassen sich also auffassen. Alle Artikulation beruht, nach Humboldts schönem Ausdruck**), auf der Gewalt des Geistes über die Sprachwerkzeuge, sie zu einer der Form seines Wirkens entsprechenden Behandlung des Lautes zu nöthigen. Jeder artikulirte Laut erzeugt sich mithin durch eine innere Nothwendigkeit, welche ihn mit allen andern artikulirten Lauten zu einem System verknüpft, das der Geisteseigenthümlichkeit des Volkes, aus dem sie hervorbrechen, völlig entspricht. Der eigenthümliche Sprachsinn eines Volkes zeigt sich also zunächst in dem

*) Quint. inst. orator. I. 1, 3 u. f. f.

) Wilhelm von Humboldt in seinem unsterblichen Werke: **Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts. S. 67.

Systeme seiner artikulirten Laute, des Körpers seiner Sprache. Zugleich haben die artikulirten Laute aber auch ihre allgemeinen Unterschiede in den Sprachwerkzeugen, aus denen sie hervorgehn. Wenn sich nun zu diesen örtlichen Unterschieden des Gaumen, der Zunge und Lippe, nach denen sich die artikulirten Laute in plastischer Geschiedenheit und Bestimmtheit besondern, in der Aussprache Nebenklänge gesellen, indem sich etwa ein Hauch, ein Zischen, ein Nasenton eindrängt, so läuft die Klarheit des artikulirten Lautes Gefahr, verwischt zu werden; es entsteht eine Aussprache, welche die Elemente nicht rein und vollständig hervorbringt*). Die zweite wesentliche Aufgabe geht also dahin, außer den in einem bestimmten Dialekt nachweisbaren Mängeln, alle diejenigen fremdartigen Elemente zu entfernen, welche den artikulirten Laut nicht zu seinem vollen Rechte kommen lassen. Denn mischt sich irgend ein zur Erzeugung eines Sprachelements nicht nothwendiger Laut in seine Aussprache, so wird diese entstellt und aus ihrer plastischen Bestimmtheit verrückt. Dies ist die absolute Wurzel aller, so zu sagen, inkorrekten Aussprache. Der Unterricht und die Bildung müssen mithin darauf hinarbeiten, jeden derartigen Ueberschuß eines Hauches, eines Zischlautes u. s. f. zu verbannen, um die Elemente in völliger Reinheit hinzustellen. Eine Leitung, welche bei dem Schauspieler nicht bis auf diese Grundlage zurückgeht, erfüllt ihre Aufgabe durchaus nicht. Die gründliche Unterweisung wird auch den leisesten Nebenklang rügen und die Buchstaben nach ihrem absoluten Werthe behandeln.

Mancher Kunstgriff kann hierbei mit Glück angewendet werden.

*) Humboldt a. a. O. sagt: „Die Geschiedenheit des Lautes von allen ihn verunreinigenden Nebenklängen ist zu seiner Deutlichkeit und der Möglichkeit zusammentönenden Wohllauts unentbehrlich.“ Von diesen Nebenklängen, wie Hauch, Zischen, Nasenton u. s. f. droht der reinen Geschiedenheit der Laute Gefahr. Humboldt bemerkt daher, daß es ein starker Beweis des Vorwaltens richtigen Sprachsinns sei, wenn ein Alphabet diese Laute dergestalt durch die Aussprache gezügelt enthalte, daß sie vollständig und doch dem feinsten Ohre unvermischt und rein hervortönen.

Verwechselung von Lauten wird sich durch ein anfangs markirteres Aussprechen des geforderten Buchstaben, welches zuletzt zur Gewohnheit wird und sich dann in das Gleichgewicht mit den andern Lauten setzt, leicht heben lassen. Ein feineres Ohr erfordert schon bei dem Lernenden die Entfernung eines vielleicht unbedeutenden Nebenhauches. Ohne daß der Mensch sich selbst mit Sinn hört, ist überhaupt eine Entwickelung auf diesem Gebiete gar nicht denkbar. So sehr im Ganzen diese Elemente, eben weil sie Elemente sind, noch unter die Kategorie des Lehrbaren und Lernbaren fallen, so werden doch auch schon hier die letzten Wurzeln einer schönen Aussprache nur von einem veranlagten Organ und einem zarten, ästhetischen Sinn ganz erfaßt werden können. Selbst auf diesem Felde, in den Vorhallen des Vortrags, treffen wir schon auf Dinge, welche über das Lehr- und Lernbare hinausliegen und für Manche daher ein ewiges Geheimniß bleiben. Bis hierher geht daher die Veranlagung für unsere Kunst zurück.

2. Die Schönheit der Aussprache. Die Bedeutsamkeit der Vokale und Konsonanten, die Sylbe, das Wort.

Aber das höchste Ziel des Darstellers, von dem wir die mustergültige Aussprache der Nation zu fordern berechtigt sind, ist die Schönheit der Artikulation. Die Abarbeitung der Mängel in den Formen des Dialekts und anderer störender Elemente in der Erzeugung des artikulirten Lautes erscheint nur als die negative Bedingung dazu. Das Positive der Aussprache setzen wir nun darin, den Körper des Lauts zum Träger seines geistigen Gehalts zu gestalten. Dies ist aber nur möglich, wenn der Laut in seiner Bedeutsamkeit erfaßt und an das Ohr gebracht wird. Dadurch klingt er nicht nur an das Gehör, sondern dringt auch vermittelst des Tons zugleich in die Seele, in der er, unabhängig von dem gesprochenen Inhalt, schon gewisse Anschauungen anregt. Erst mit der Erfüllung dieser Aufgabe, der höchsten in diesem Gebiete, befinden wir uns auf dem Boden der Kunst.

Es ist der Trieb des Geistes, welcher den Sprachwerkzeugen den artikulirten Laut abnöthigt; mithin sind schon die Elemente der Sprache in ihrem Entstehen der Bedeutsamkeit zugewandt und fähig, die Körper von Gedanken zu werden *). Auf diese Einsicht kommt es nun bei der Bildung der artikulirten Laute vor Allem an. Eine wahrhafte Technik hat daher auch auf diese Grundlage zurückzugehn und aus ihr das System der artikulirten Laute in ihrer Bedeutsamkeit begreiflich zu machen. Sobald sie dieselbe nicht bis zu ihrer Entstehung wissenschaftlich verfolgt, wird sie dem Darsteller immer nur etwas Mechanisches überliefern. Wer aber durch den Vortrag des Worts wirkt, muß doch wohl billig ein Bewußtsein über das erste Material seiner Kunst haben. Dies Material gebiert der Sprechende in jedem Augenblick, und es kommt nur darauf an, wie viel Bedeutsamkeit er in diesem Akte zur Erscheinung zu bringen, wie viel Seele er also dem artikulirten Laute einzuflößen vermag.

Die nothwendige Bedingung der Aussprache aller Buchstaben ist die bewegte Luft. Denn der ihrer Aussprache vorhergehende Luftstrom macht allein das Hervortreten des Lautes möglich. Das Element, in welchem sich die Buchstaben erzeugen, ist der unmerkliche, der Aussprache jedes Buchstabens vorhergehende Hauch. Dieser Hauch ist nun am vernehmbarsten bei denjenigen Buchstaben, welche nur durch die der Oeffnung des Mundes entströmenden Luft gebildet werden. Dies sind die Vokale. Den Vokal erhalten wir überhaupt, wo die Luftsäule erklingt, ohne eines andern Mitklingenden zu bedürfen. Er ist daher der mit einer bestimmten Oeffnung des Mundes ausgestoßene Hauch. Im Vokale erscheint also die Stimme in ihrer ursprünglichen Freiheit, er ist der unmittelbare Erguß derselben. Für das Gehör tritt natürlich der vorhergehende Hauch gänzlich zurück und es bleibt nur der forttönende Laut, in welchen der Hauch übergangen ist. Der Laut nun, wel-

*) Humboldt in dem angeführten Werke S. 65.

cher diesen ganz freien, ungehemmten Erguß des Hauchs, gleichsam den reinen Ton an sich darstellt, ist das A, der beiweitem musikalischte unter den Vokalen. Es ist darum nicht zufällig, daß er gerade zur Bildung des musikalischen Tons verwendet wird, indem man bei der Skala, wie bei den Solfeggien ihn zunächst zum Träger macht, weil er sich zur Erlangung des Portaments und der Reinheit des Tons, seines rein musikalischen Gehalts wegen, am besten eignet. Auch dem Schauspieler wäre daher die Uebung sehr zu empfehlen, diesen Vokal vielfach in seiner ungehemmten Kraft austönen zu lassen, um der Stimme Reinheit und Klang zu geben. Es ist das reine Aussprechen und Halten dieses Vokals, ohne aber in den Gesang zu fallen, die beste Vorschule für das auch ihm nothwendige Portament. Mit seiner wesentlich musikalischen Kraft hängt es zusammen, daß dieser Vokal auch am meisten interjectionale Kraft hat. Denn die Interjektion ist das vor alle eigentliche Sprachentwickelung fallende Element der bloßen Empfindung, deren Bestimmtheit nicht im Laute selbst liegt, sondern durch den Affekt des Sprechenden hervorgebracht wird. Das A als Interjektion kann daher den mannigfaltigsten Ausdruck der individuellen Empfindung darstellen. An sich ist es das völlig Unbestimmte, mithin das unendlich Bestimmbare. Unter allen Vokalen zeigt aber A die empfindende Kraft am meisten, weil er, wie gesagt, der reine, menschliche Ton in seiner einfachsten Offenbarung ist. Es würde daher eine sehr lohnende Uebung sein, wenn der Schauspieler eine Skala mannigfaltiger Empfindungen in dem A auszudrücken strebte, und die verschiedenen Formen seiner interjektionalen Kraft durchliefe.

A ist der reine, ungehemmte Ton, er ist also die natürliche Grundlage, auf den sich auf- und absteigend die übrigen Vokale entwickeln. Nach der Tiefe zu geht das A in das O, nach der Höhe zu in den E-Laut über, welche beide wieder nur die Mittelglieder der letzten Reihe bilden. Denn das O geht nach der Tiefe zu in das U und das E nach der Höhe zu in das I über. So bildet sich von der Mitte des reinen A aus die Skala nach

oben und unten, welche in die beiden äußerſten Pole, das U und und das J endet. Ein richtig organiſirtes Gehör wird die in den Vokalen auf- und abſteigende Tonleiter ſehr klar herausempfinden *). Der Schauſpieler muß nun, wie der Sänger, dieſe Skala in ihrem muſikaliſchen Zuſammenhange ſich zu eigen machen, und ſie zu einer völligen Reinheit auszubilden bemüht ſein. Der Schauſpieler muß daher zur Bildung des Tons die Vokalſkala von verſchieden angenommenem Grundtone des A aus durchſprechen, theils um jeden Vokal an und für ſich in ſeinem vollen Werthe auffaſſen zu lernen und ſeiner völlig Herr zu werden, theils um auch das relative Gewicht derſelben richtig zu würdigen und in der Rede hören zu laſſen. Zugleich iſt dieſe Studie der Vokalſkala der Bildung des muſikaliſchen Elements des Tons nach ſeiner Höhe und Tiefe ſehr förderlich, indem er auch den Umfang ſeiner Mittel erweitern und beherrſchen lernt.

Die Vokale haben aber, als vom Drange der Seele erzeugte Elemente, ihre Bedeutſamkeit. Eine vollkommene Ausſprache wird dieſelbe daher ſo viel als möglich zur Erſcheinung bringen. Daß durch ſie unterſchiedene Empfindungen angeregt werden, unterliegt keinem Zweifel. Je reiner ſie in der Ausſprache ertönen, deſto klarer dringt auch die Bedeutſamkeit derſelben an das Ohr. So

*) Das Geſetz des größeren und geringeren Gewichts der Vokale ſtellt ſich auch in vielen Spracherſcheinungen dar. Sowohl im Sanskrit als im Lateiniſchen zeigt ſich A ſchwerer als J (daher z. B. in der letzteren Sprache das i gewöhnlich die Stelle des a einnimmt, wenn eine Wurzel mit urſprünglichem a nach vorn durch Zuſammenſetzung der Reduplication belaſtet wird; daher abjicio für abjacio und tetigi für tetagi). U zeigt ſich auch darin als ſchwerſter Vokal, daß er im Arabiſchen, wo die Declination auf dem Wechſel des Endvokals beruht, im Nominativ ſeinen Sitz hat, während ſich J dadurch als der ſchwächſte Vokal zeigt, daß er im Genitivus, dem abhängigſten Caſus im Arabiſchen, ſteht; ſo wie A, das die Mitte zwiſchen U und J hält, im Accuſativus ſteht, dem mehr Freiheit als dem Genitivus innewohnt. Andere dieſes Lautgewicht der Vokale betreffende Erſcheinungen vergl. bei Bopp in ſeiner vergleichenden Grammatik S. 5 u. f. f.

dient das U vorzugsweiſe der Empfindung des Dumpfen und Grauſenden, das O erweckt mehr die Anſchauung des Feierlichen und Prächtigen, das A der Klarheit und der reinen Fülle, das E der relativen Leere und Gehaltloſigkeit, das I des Schneidenden und Heftigen. Wir dürfen wohl kaum bemerken, daß dieſe Vokale nur ein Analogon dieſer Anſchauungen ausdrücken. Achtet man aber auf ihren Eindruck, ſo wird ihre verſchiedene Bedeutſamkeit einem ſinnigen Ohre nicht zweifelhaft bleiben. Da die Vokale weſentlich das Muſikaliſche der Sprache ſind, ſo dienen ſie natürlich auch vorzugsweiſe dem Ausdruck der Empfindung. Je heller und reiner ihr Klang vernommen wird, deſto geſteigerter erſcheint dem Hörer die Muſik der Sprache, deſto klarer rauſcht ihm der Strom der Empfindungen entgegen, der ſie vorzugsweiſe zu Trägern hat. Hier hat alſo der darſtellende Künſtler ein weites Feld für ſeine Thätigkeit, das bei mächtigen Mitteln und einem ſymboliſchen Sinn die ſchönſten Früchte bietet, ſo wie ſelbſt der von der Natur mit geringerem Tonvermögen Begabte durch Uebung und feinen Takt ſeine Kräfte unendlich ſteigern kann.

Betrachtet man die Vokale nach der Seite der Länge und Kürze, ſo können ſie, ihrem Lautgehalte nach, zunächſt eine Verdoppelung erfahren. Dieſe Dehnung kann ſich immer nur auf das doppelte Maaß erſtrecken, weil dieſelbe, durch die Vereinigung der Hebung und Senkung in dem langen Vokale, eine Einheit in ſich darſtellt. Dieſer Urſprung iſt zwar in der Ausſprache des langen Vokals nicht mehr vernehmbar, er kann aber nur aus der Verdoppelung des Zeitverhalts der reinen Vokale erklärt werden. In dieſer Wiederholung ſtellt ſich die im Griechiſchen bekanntlich auch in den Zeichen ſichtbare Vereinigung von Hebung und Senkung der beiden gleichen Vokale dar. So wenig auch die deutſche Sprache einen materiellen Lautgehalt für ſich kennt, ſondern dieſen von der Bedeutſamkeit abhängig macht, ſo ſehr iſt doch im Weſentlichen die Länge oder Kürze der Vokale für die Ausſprache beſtimmt. Es gehört daher zu den weſentlichſten Forderungen des Redners, dieſen

Längen in der Aussprache ihr Recht zu geben und sie von den Kürzen zu unterscheiden.

Die zweite wahrhafte Verknüpfung der Vokale ist aber diejenige, welche nicht auf der bloßen Wiederholung desselben Lauts beruht, sondern auf der Vereinigung zweier verschiedener Vokale in eine Einheit — der Diphthong. Diese Verknüpfung geschieht durch den zusammenhaltenden Hauch, welcher die Pause zwischen beiden Vokalen aufhebt und die Einheit für das Gehör erzeugt. Der Diphthong stellt also eine, aus dem Unterschiede zweier Vokalelemente hervorgehende, wahrhaft lebendige Einheit dar. Die Verschmelzung wird natürlich eine um so vollständigere sein, je homogener die Vokale, sie ist um so unvollständiger, je heterogener die zu vereinigenden Vokalemente sind. Dahin werden alle durch die Pole der Vokalskala sich bildende gehören, welche daher auch den nächsten Uebergang zu den Konsonanten bilden*). In der Aussprache der Diphthongen muß jeder der beiden Elemente, aus denen er zusammengesetzt ist, zu seinem Rechte kommen. Die Fehler in der Aussprache zeigen sich hier in einer zwiefachen, einander entgegengesetzten Gestalt. Der Sprechende schwächt entweder den Diphthongen oder Umlaut zu einem bloßen Vokallaut ab, dies geschieht, indem er den zweiten schwächern Vokal allein geltend macht. So schrumpfen die Umlaute ä, ö, ü, welche wir doch ihrer Komposition nach als Diphthongen betrachten müssen, zu e und i zusammen, oder die Diphthongen werden überhaupt in der Aussprache abgeschwächt (äu zu ei oder eu zu ei). Leider sind viele Redner und Schauspieler mit diesem Fehler behaftet, welcher zugleich auch

*) Die absolute Zahl der Diphthongen ist 25, weil darin alle Kombinationen der Vokale erschöpft sind. Darunter befinden sich natürlich sowohl die eigentlichen Umlaute ä, ö, ü, als auch diejenigen, bei welchen eine Verschmelzung zu einem Tone unmöglich ist wie eo, uo u. s. f. Die mit den Endpunkten der Vokalreihe verknüpften nähern sich ihrer Natur nach am meisten den Konsonanten. So gehen iu, io, ie, ia leicht in ju, jo, je, ja über; desgleichen ui, ue, ua, uo leicht in wi, (wi), we (we), wa (wa), wo (wo).

eine ſymboliſche Wirkung ausübt. Die in der Ausſprache um ihr Recht betrogenen Diphthongen erwecken, je mehr die Abſchwächung des vollen Lauts hervortritt, die Vorſtellung des Gemeinen, Trivialen, Unedlen. Je edler und idealer der Gehalt des Geſprochenen iſt, deſto greller erſcheint uns dieſer Kontraſt, der, wenn wir uns genaue Rechenſchaft von dem Eindruck dieſes Fehlers geben, auf der in uns dadurch erweckten Anſchauung des Unedlen und Gemeinen beruht.

Der zweite entgegengeſetzte Fehler beſteht in der Steigerung eines Vokals zu einem Diphthongen (e oder i zu ö oder ü) oder eines ſchwächeren Diphthongen zu einem volleren (ei in eu oder oi). Hier iſt die ſymboliſche Wirkung entſchieden die eines falſchen, aufgeſpreitzten Pathos*). Daher die Erſcheinung ſo häufig bei ungebildeten Schauſpielern an kleinen Bühnen, welche durch ein eingebildetes Pathos ſehr oft in dieſen Fehler hineingerathen. Dies eingebildete, zu vollen Tönen falſch anreizende Pathos wirkt daher komiſch, indem es uns die Anſchauung einer Natur erweckt, welche von keinem wahrhaften Pathos durchdrungen, ſich nur dazu aufſpreitzt und ſich daher im Ausdrucke deſſelben ſo unglücklich vergreift. Auch dies wird jeder bei genauer Beobachtung beſtätigt finden. Der Fehler der Abſchwächung des Diphthongs wirkt, weil er die Anſchauung des Gemeinen erweckt, in welches das Edle abiert, nicht komiſch, wohl aber der zweite Fehler, der Steigerung des Vokals zum Diphthongen, weil er eine gänzlich mißglückte Kraftanſtrengung darſtellt.

Wenn der Vokal, ſeiner Natur nach, der volle ungehemmte Laut iſt, ſo iſt der Konſonant vielmehr ein gehemmter Laut. Der reine Vokal entſteht durch den bis zum Laut anſchwellenden Hauch und bildet eine auf- und abſteigende Scala. Auch der Kon-

*) Göthe bemerkt in ſeinen Maximen und Reflexionen (Werke XXXXIX S. 66): „Die Verwechſelung eines Konſonanten mit dem andern möchte wohl aus Unfähigkeit des Organs, die Verwandlung der Vokale in Diphthonge aus einem eingebildeten Pathos entſtehen.

sonant läßt sich nicht anders als von einem Luftzuge begleitet aussprechen; aber das Entstehn der Konsonanten ist wesentlich dadurch bedingt, daß beim Erklingen der Luftsäule die verschiedenen Organe mittönen. Die Konsonanten entstehn also recht eigentlich, indem die Seele sie den verschiedenen Sprachwerkzeugen abringt, nach denen sie sich daher auch in Gaumen-, Zungen- und Lippenbuchstaben sondern. Der Konsonant ist daher auch schärfer begrenzt als der Vokal, ja er giebt erst die Anschauung der plastischen Bestimmtheit des artikulirten Lauts. Wenn daher der Vokal der Träger der Empfindung ist und das eigentlich musikalische Element der Sprache, so ist der Konsonant der Repräsentant der Reflexion, der Bestimmtheit des Begriffs, das Element des Gedankens. Denn mit dem Vorwalten des Vokals tritt auch das musikalische Moment und damit die Empfindung in den Vordergrund der Sprache, mit dem Vorwalten der konsonantischen Laute zeigt sich auch die Reflexion, die Bestimmtheit des Begriffs herrschend. Die Vokale sind daher mehr die Träger der Poesie, die Konsonanten der Prosa. Im Fortgang der Entwickelung treten daher die vollen Vokallaute mehr zurück, schwächen sich ab und weichen den klangloseren Elementen, eine Entwickelung, welche mit der Erstarkung der Reflexion, der Erhebung aus dem weichen, unbestimmten Elemente der Empfindung in die Bestimmtheit des Gedankens parallel läuft.

Resultirt der artikulirte Laut überhaupt aus dem Drange nach Darstellung eines Gedachten, so fordern die Konsonanten auch eine größere Anstrengung der Sprachorgane. Diese besteht in einem **Druck.** Hierbei müssen wir nun in Ansehung der Entstehung ein zwiefaches Element der Konsonanten unterscheiden. Entweder geht der Thätigkeit der Organe, denen die Konsonanten abgerungen werden, ein Luftzug als Anlauf vorher, oder die Luft tönt dem mit der Kraft des Organs hervorgebrachten Laute nach. Dies giebt den Gegensatz der Halbvokale, der flüssigen Buchstaben, also derjenigen Konsonanten, welche die Mitte zwischen Vokal und Konsonant halten und der eigentlichen Konsonanten. Die ersteren haben

das mit den Vokalen gemein, daß ſie durch den dem Druck vorhergehenden Luftzug bewirkt werden, der dann in den dem beſtimmten Sprachorgane abgenöthigten Laut ausgeht. Die Letzteren zwingen das Organ unmittelbar, können ſich aber nach der Ausſprache nicht in dieſem Laute erhalten und münden in die nachtönende Luft. Dadurch zeigen ſie ſich alſo weſentlich als unſelbſtſtändige, in den Vokalhauch übergehende Laute. Daher die Sprache ſie auch als ſtumme Konſonanten bezeichnet. So entſteht aus dem Organ des Gaumen mit vorhergehendem Hauch das N, aus dem Zungenorgan theils das L, theils durch die der Naſe dabei entſtrömende Luft das N, aus dem Lippenorgan das M. Dieſen entſprechen mit nachfolgendem Hauche der Gaumenlaut K, der Zungenlaut T und der Lippenlaut P *). Dieſe Letzteren können nun die Modifikation erfahren, daß ſie mit einem leichten Hauche des ſie erzeugenden Organs ausgeſprochen, dadurch erweicht werden. So gehn die harten Gaumen-, Zungen- und Lippen-Laute K, T, P in die weichen Laute G, D, B über. Weil dieſe Letzteren mit den Erſteren den Urſprung aus demſelben Organ theilen, ſo ſind ſie auch in der Ausſprache ſo leicht der Verwechſelung unterworfen, wie denn ganze deutſche Landſchaften daran eine faſt unüberwindliche Schwierigkeit für die richtige Ausſprache finden. Dieſe Unterſchiede feſtzuhalten, wird eine Hauptſorge des Redners und beſonders des Schauſpielers ſein müſſen. Eine Verwechſelung bringt eine entſchieden komiſche Wirkung hervor.

Ein durch den vortretenden Hauch aller Steigerungen fähige Konſonant iſt das S; dieſer entſteht als ein zwiſchen die Zähne gepreßter Hauch, vorbereitet auf der äußerſten Grenze der Zunge. Daher er nicht ein eigentliches Organ zu ſeiner Schöpfung fordert, ſondern als der Konſonantialhauch betrachtet werden muß, der auch

*) Streng genommen wird der Konſonant ſtets durch zwei gegen einander wirkende Sprachwerkzeuge hervorgebracht, aber ſo, daß das eine feſtſtehend, das andere beweglich iſt. In den Gaumenbuchſtaben wirkt der Kehlkopf auf den Gaumen, in den Lippenbuchſtaben die Unterlippe auf die Oberlippe, in den Zungenbuchſtaben die Zunge auf die obere Zahnreihe.

aller Modifikationen eines Hauches fähig ist. Die Modifikationen des Hauchs aber sind seine Steigerung und Verdichtung. So durchläuft also das S die drei Formen des sanften S, (wie in sagen, sanft u. s. w.), das mit vortretendem Hauche zu einem scharfen S wird (sinnlich erscheinend in dem ſſ oder dem ß Erlaß, Haß u. s. f.) und sich endlich durch den stärksten Vokalhauch, der in den Zischlaut ausgeht, in das Sch verwandelt. Wie es in der guten Aussprache überhaupt darauf ankommt, die Entstehung der Laute nicht hörbar zu machen, also den Kampf, dem sie ihr Dasein verdanken, als einen überwundenen darzustellen, so muß dies besonders bei dem zuletzt entwickelten Laut der Fall sein; weil wir sonst den ganz unorganischen Zischlaut vernehmen, der durch seinen an das Unartikulirte streifenden Ton uns aus der Sphäre des artikulirten Lauts herausreißt. Der Konsonantialhauch, der durch die Lippen gebrochen wird, erscheint ebenfalls, je nach den Abstufungen des Hauchs in dreifacher Gestalt, in absteigender Reihe nach seiner Stärke als F, B, W.

Wenn, wie Humboldt treffend bemerkt*), die nothwendigen Merkmale des artikulirten Lautes scharf zu vernehmende Einheit und eine Beschaffenheit sind, die sich mit andern und allen denkbaren artikulirten Lauten in ein bestimmtes Verhältniß zu stellen vermag, so folgt daraus für die Aussprache das doppelte Gesetz, einmal, jeden der Laute scharf in sich abzugrenzen, daß er in seiner ursprünglichen Kraft und Bestimmtheit erscheint, ohne in Nebenlaute hinüberzuspringen, die den Charakter des Buchstaben verwischen, zweitens die artikulirten Laute so flüssig zu machen, daß die Aussprache allen ihren Verknüpfungen in der Sprache leicht und frei nachkommt. Auch hier gilt es die Vereinigung von Gegensätzen. Das Erstere, einseitig festgehalten, hemmt den Fluß der Rede und giebt uns die Vorstellung einer gewissen Kraftanstrengung. Das letztere Moment, ohne das erstere, läuft Gefahr, den bestimmten

*) Humboldt im a. W. S. 67.

Charakter der Laute zu verwischen. Eine edle, gebildete Aussprache zeigt die freie Herrschaft über den Körper des Lauts in seinem ganzen Umfange. Sie hat Niemand mehr zu erstreben, als der Schauspieler, dessen vorzüglichstes Instrument der artikulirte Laut ist. Ein gründlicher Unterricht unserer Kunst wird daher aus der Aussprache eine wesentliche Disciplin machen, welche in dem theoretischen Theile die Entstehung der artikulirten Laute, die Uebergänge, Verwandtschaften und Verknüpfungen nachweist und in dem praktischen, eigene, zur reinen Darstellung desselben geeignete Uebungen anstellt, durch welche die völlige Herrschaft über dieselben erzielt wird. Es ließen sich durch Erörterungen über jede Gruppe der artikulirten Laute interessante und belehrende, durch Vergleichung mit andern Sprachen tiefe Einblicke in das ganze Lautsystem eröffnen. Wer der Wächter der schönen und reinen Aussprache sein soll, dem dürfte auch der Organismus derselben in seinen Verzweigungen und der ganze, auf tiefen Gesetzen ruhende Lebensprozeß der Lautbildung und Lautveränderung nicht verborgen sein.

Bei den Vokalen faßten wir schon ihr symbolisches Moment auf. Je mehr dies in der Aussprache anklingt, um so künstlerischer erscheint sie. Auch die Konsonantiallaute bergen ein symbolisches Element, welches man freilich nicht zu weit verfolgen darf, um nicht in eine Spielerei hineinzugerathen. Uebrigens beruht dies ganze Gebiet sehr auf dem symbolischen Sinn, denn es werden sich Manchem gewisse Anschauungen mit einzelnen Lauten leicht verknüpfen, die einem weniger symbolischen Sinn ganz verschlossen bleiben. Je mehr Jemand solche Beziehungen in den Laut hineinzulegen vermag, desto anschauungsreicher und künstlerischer wird auch seine Aussprache sein. Es ist eine ursprüngliche Verwandtschaft zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten nothwendig vorhanden, denn alle Sprachbildung ist davon ausgegangen, den Eindruck des Objekts auch im Laute wieder zu geben, so daß im Grunde jeder Laut ursprünglich als ein Produkt der Seele aufzufassen ist, in welchem der Mensch den innerlich erlebten Eindruck, die Anschauung

des Gegenstandes auch zu verkörpern trachtete*). Im Fortschritt der Entwickelung, namentlich je mehr sich der Kreis des Uebersinnlichen aufschloß, ist dieser symbolische Zusammenhang mehr und mehr zurückgetreten, das Wort ist vielmehr zum Zeichen geworden, welches durch den Körper des Lauts keine Anschauung des Gegenstandes darbietet. Indessen haben sich doch in der Sprache eine Menge von Elementen erhalten, in welchen eine solche Verwandtschaft des Lauts mit dem Sinne des Bezeichneten unverkennbar ist. Wir sprechen hier nicht von der Nachahmung unartikulirter Töne, welche jede Sprache darbietet, sondern von der symbolischen Bezeichnung mancher Begriffe durch die ihnen entsprechenden Laute. Die Schönheit der Aussprache wird nun darin bestehen, diesen Zusammenhang auch für das Ohr vernehmlich zu machen und also dadurch der Seele schon den Eindruck und das Bild zu überliefern. Humboldt**) führt als schlagende Beispiele dafür die Ausdrücke stehen, stätig, starr an, welche das Bild des Festen in uns erzeugen, ferner die Ausdrücke nicht, nagen, Neid, welche den Eindruck des scharf Abschneidenden hervorbringen. So symbolisiren die mit dem gleichen Laut anfangenden Wörter: Wind, Wolke, wirren, Wunsch, wehen, Wonne u. s. f. alle die schwankende gesetzlose Bewegung, welche ihren Träger am W hat; das darum offenbar auch der Grundton dieser Begriffe geworden ist. Es ist, wie sich aus unserer Entwickelung ergiebt, aber offenbar die höchste Aufgabe der Aussprache, diese Verwandtschaft des Lauts mit der Anschauung, also die Bedeutsamkeit der Laute auch in der Aussprache darzustellen. Diese fordert aber schon eine symbolische Anschauung, welche die Beziehung des Zeichens mit dem Bezeichneten herausfühlt und eine gestaltende Kraft, dieser Anschauung sinnliches Dasein zu geben. Hier können Andeutungen zwar anregen, die Sache selbst ist aber weder lehrbar noch lernbar. Je weiter wir in unserer Entwickelung

*) Humboldt im a. W. S. 78 u. f. f.

**) A. a. O. S. 79.

in den geistigen Mittelpunkt unserer Kunst vordringen, desto mehr werden sich auch in der Technik die Momente häufen, welche über das durch Fleiß und Studium Erlernbare hinausliegen.

In der Sylbe vereinigen sich die Lautelemente des Vokals und des Konsonanten zu einer Einheit. Sie erscheint daher immer als ein in sich bestimmter und durch eine Operation hervorgebrachter Laut, in welchem eine Scheidung in den Konsonanten und Vokal gar nicht vorgenommen werden kann, welche daher auch dem Ohr als ein untrennbares Ganzes erscheinen. In jeder Sylbe muß daher eine organische Einheit angeschaut werden. Diese ist nun, je nach der Art der Durchdringung der Lautelemente, leichter oder schwerer auszusprechen. Es ergiebt sich, dem Begriffe nach, eine dreifache Form der Komposition, welche auch zugleich eine wachsende Schwierigkeit der Aussprache darbietet. Die einfachste Form der Sylbe ist die mit einem offenen Vokal schließende. Hier ruht der Ton auf dem einfachen Vokalhauch. Diese Sylben sind daher die wesentlich musikalischen. Dieselbe Skala, welche wir bei den Vokalen haben kennen lernen, wird auch hier das Maaß des mehr oder minder Musikalischen bilden, die mit U und J schließenden Sylben werden demnach am wenigsten musikalische Kraft haben, weil sie in die Vokale ausgehn, welche die Pole in der Vokalreihe darstellen.

Die zweite Form der Sylben bilden diejenigen, welche mit dem Vokal anfangen und in einen Consonant ausgehen (Al, Or, Om, Ab u. s. f.). Hier ist die Bewegung die umgekehrte, daher die Aussprache dieser Sylbe schwieriger, weil die eigentliche Thätigkeit des Sprachwerkzeuges nachfolgt. Wenn die erste Form gleichsam die trochäische, d. h. von der Arsis zur Thesis fortschreitende Bewegung des Organs zeigt, so stellt diese zweite Form die entgegengesetzte jambische Schwingung des Organs, von der Thesis zur Arsis, dar.

Die dritte Form der Sylbe, die complicirteste und darum für die Aussprache schwierigste, ist diejenige, in welcher der Konsonant

anfängt und ſchließt (rup, fort, lob, bad). Hier beginnt die Bewegung mit der Anſtrengung des Organs und geht durch den Vokal zu einer neuen Erhebung des Organs fort. Alles dies vollbringt ſie natürlich zugleich und in einer Einheit, welche wir nur künſtlich ſcheiden können. Wenn die Ausſprache der beiden erſteren die trochäiſche und jambiſche Schwingung des Organs darſtellen, ſo entſpricht dieſe der Schwingung des Kretikus, der von der Arſis beginnend zur Theſis fortgehend ſich wieder zur Arſis erhebt. In dieſe drei Formen ſchließen ſich für die Ausſprache alle Sylben ab.

Wie es nun die Natur des artikulirten Lauts ausmacht, in ſich ſelbſt die Fähigkeit zu haben, ſich mit allen andern artikulirten Lauten zu einer Einheit zu verknüpfen, ſo hat die Sylbe die Beſtimmung, ſich zu einer höhern Einheit zu verbinden, dem Worte*). Dieſe Fähigkeit dazu muß alſo in der Sylbe liegen. In dem Zeitmaaß der Sylbe kann es nicht liegen, denn dies gehört zum Körper der Sylbe und iſt in der Zeitdauer des Lauts begründet. Dieſe Fähigkeit wird daher nur wirklich durch den Akt des Sprechens, welcher der Sylbe eine Kraft giebt, in der der Sprechende die Geltung derſelben für ihn ausgedrückt hat. Dieſe Energie, wodurch eine Sylbe gegen eine andere hervorgehoben, mithin alſo ein Unterſchied der Geltung der Sylben für das Ohr hervorgebracht wird, iſt der Wortaccent. Dieſer erſcheint mithin als der eigentliche Bildner der Worteinheit, indem er die Sylben in das Verhältniß von herrſchenden und beherrſchten, d. h. der betonten und tonloſen, bringt**). Man darf natürlich dieſen die

*) Humboldt ſagt im a. W. S. 74: „Die Sylbe bildet eine Einheit des Lautes; ſie wird aber erſt zum Worte, wenn ſie für ſich Bedeutſamkeit erhält.“

**) Sehr ſchön ſagt Humboldt in dieſer Beziehung (im a. W. S. 158): „Die Betonung der Sylbe hängt von der Freiheit des Redenden ab, iſt eine ihr von ihm mitgetheilte Kraft und gleicht einem ihr eingehauchten fremden Geiſt. Der Ton ſchwebt, wie ein noch ſeelenvolleres Princip,

Sylben zu einer Einheit verknüpfenden Wortaccent weder mit dem Lautgehalt, noch mit dem weiter unten zu behandelnden logischen oder grammatischen Accente verwechseln.

Da nun der Wortaccent allein die Sylben zu einer organischen Worteinheit verknüpft, so folgt daraus das doppelte Gesetz, daß weder zwei Sylben denselben Grad des Accents, noch daß ein Wort mehr als einen Hauptaccent haben könne. Denn der Accent ist die energirende Kraft, welche die Geschiedenheit der Sylben, mithin die Pause zwischen den Sylben, aufhebt und sie für das Gehör zu einer Einheit erhebt, welche nur durch den Gegensatz des betonten und nicht betonten Theils in sich lebendig ist.

Wo, wie in den alten Sprachen, allein der materielle Lautgehalt der Sylbe über ihre Länge und Kürze entscheidet, ist bekanntlich der Wortaccent von der Quantität durchaus unabhängig. Hier gehn also der Accent, welcher die Bedeutsamkeit der Rede darstellt, und der materielle Lautgehalt auseinander. Im Deutschen hingegen durchdringen sich die beiden Momente des geistigen und des materiellen Gehalts; woraus sich Folgendes als das Grundgesetz unserer Sprache herausstellt. Die Bedeutsamkeit der Sylben, repräsentirt durch den Wortaccent, bedingt auch die Quantität der Sylben. Der materielle Lautgehalt erscheint daher in unserer Sprache wesentlich von dem Wortaccent oder der Bedeutsamkeit abhängig. Dies ist das Grundgesetz, aus welchem die ganze Zeitmessung der deutschen Sprache abgeleitet werden muß. Wir haben in unserer Entwickelung die Stelle bezeichnet, wo sie in unserer Kunst als eine besondere Disciplin auftritt und das Prinzip angedeutet, aus welchem die Erscheinungen begriffen werden müssen. Ihr konkreter Inhalt liegt außer unserer Darstellung. Uns lag nur ob, der Zeitmessung selbst die nothwendige Stelle anzuweisen, welche sie

---

als die materielle Sprache selbst ist, über der Rede, und ist der unmittelbare Ausdruck der Geltung, welche der Sprechende ihr und jedem ihrer Theile aufprägen will.“

im System unserer Kunst einnimmt. Daß sie ein wesentlicher Zweig des Studiums für den Schauspieler ist, geht aus unserer Deduktion hinlänglich hervor. Auch hier soll nicht nur ein instinktliches, sondern ein bewußtes Verfahren walten. Es ist eine traurige Erscheinung, wenn diejenigen, welche die Kunst des Vortrags zu einer ihrer wesentlichsten Aufgaben haben, über die Gesetze des Wortaccents im Dunklen tappen und nur durch die Gewohnheiten geleitet werden. Der Künstler ist auch dadurch Künstler, daß er über die Elemente seiner Kunst mehr weiß, als der Laie.

Die negativen Bedingungen der richtigen Aussprache führten uns zu dem Gesetz der Hervorbringung und dem Verhältniß der Lautelemente. Die höchste Stufe in dieser Sphäre erkannten wir in derjenigen Darstellung der Laute, welche auch ihre Bedeutsamkeit noch durchscheinen läßt. Das zweite Moment zeigte uns das Gesetz der Lautverknüpfung in Bezug auf die Aussprache, die verschiedenen Formen der Sylben. Das dritte Moment entwickelte das Werden der Worteinheit, vermittelst der Kraft des Accents. In diesen drei Stufen hat sich die Bewegung des Lauts vollendet. Im Wortaccent aber hat derselbe schon über sich hinausgewiesen, weil hier der Laut durch ein geistiges Princip beherrscht wird.

Die Modulation des Tons.

1. Höhe und Tiefe.

Aber die Schönheit bringt erst in den Ausdruck der menschlichen Rede, wenn der Ton in sich selbst verschiedene Schwingungen zu erzeugen vermag, welche unbeschadet der Reinheit des Lauts und des Wortaccents an unser Ohr klingen und durch sein Auf- und Absteigen die Empfindung in gleichen Wechsel versetzen. Dies ist das musikalische Element der Tonbildung; die Höhe und Tiefe, die Langsamkeit und Schnelligkeit, die Stärke und Schwäche. Nach Ciceros Ausdruck sind „die Töne wie

ausgespannte Saiten, welche nach dem Grade der jedesmaligen Berührung anklingen, bald hoch, bald tief, bald schnell, bald langsam, bald stark, bald schwach; doch giebt es auch in jeder Gattung von Tönen einen gewissen Mittelton" *). Diese Worte Ciceros umfassen den Begriff der Modulation des Tones. Sie gehört unserm Abschnitte an, welcher die Bildung des Tons, als des Instruments des dramatischen Vortrags, erörtert. Die Modulation des Tons ist durch die Nothwendigkeit bedingt, ihn zum Träger der Empfindung und der Leidenschaft zu machen. Denn der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gemüthsbewegung entspricht eine gleiche Beweglichkeit des Tons. Ton und Gemüthsbewegung müssen daher in ein solches Verhältniß gesetzt werden, daß die letztere stets den ihr entsprechenden Ton erklingen zu lassen vermag. Nur insofern der Mensch, der eine Fülle von Tönen, wie ein bewegliches Instrument, in sich trägt, augenblicklich den rechten Ton erklingen zu lassen vermag, ist er der Herr seiner Tonwelt, wie der Musiker seines Instruments. Dies erst macht den Künstler. Der gebildete, sinnige, kunstverständige Laie empfindet in sich, gleich dem Künstler, die ganze Skala der Gemüthsbewegungen, in welche uns der Dichter versetzt; die Feinfühligkeit kann er mit dem Künstler bis in die zartesten Nerven theilen. Aber der Künstler hat die Macht, die Töne anzuschlagen, welche die Stimmung der Seele ausdrücken. Er hat sie also in seiner Gewalt, während der Laie und der Dilettant sie entweder gar nicht trifft, oder mit ebensoviel falschen, dissonirenden Tönen vermischt giebt. Die rechten Töne für die Bewegung des Gemüths im Griff zu haben, ist mithin die Prärogative des Künstlers. Daß die innere Anschauung der jedesmaligen Empfindung in allen ihren Abstufungen wieder die absolute Bedingung jeder Darstellung ist, ohne welche auch die Töne natürlich nicht gefunden werden können, leuchtet ein. Dies hängt aber von der geistigen Begabung des Künstlers ab und gehört uns

*) Cic. de orat. 3, 57.

auf unserer Stufe nicht an, wo wir es nur mit dem Material und seiner Bildung zu thun haben.

Auch das klangvollste, die größte Fülle von Tönen umfassende Organ bedarf der Bildung, welche ihm diese natürlichen Gaben so unterwirft, daß das Individuum über den ganzen Umfang seiner Stimme frei gebieten lernt. Ein in der bloßen Natürlichkeit belassenes, nicht durch Bildung beherrschtes Organ, und wäre es das reichste und wohlklingendste, wird uns in eine beiweitem weniger künstlerische Stimmung zu versetzen vermögen, als ein wenig umfassendes, selbst metalloses Organ, das aber der Mensch völlig in seine Gewalt gebracht hat, und aus dem er alle Töne herausziehn kann, deren es nach seiner Beschaffenheit irgend fähig ist. Denn hier sehn wir den Geist die Herrschaft über die Natur führen, dort eine zwar herrliche Natur, welche sich aber noch gegen den Geist auflehnt. Denn auch die außerordentlichsten Gaben des Tons müssen, sobald sie zum Ausdruck des Gemüthlebens verwendet werden, nothwendig den Darsteller in gewissen Momenten verlassen, wenn er über das Maaß seiner Kräfte nicht schalten gelernt hat. Große Wirkungen in der Kunst sind aber immer nur möglich, sobald uns das unbedingte Gefühl der Sicherheit beherrscht, der Mensch schalte frei über das ganze Maaß seiner Mittel.

Die Modulation des Tons, als negative Bedingung zur Darstellung der Affekte und Leidenschaften schließt sich in den drei Momenten der Höhe und Tiefe, der Schnelligket und Langsamkeit, der Stärke und Schwäche ab. Ohne die Bildung dieser Elemente sind diejenigen Tonschwingungen, welche uns die Skala der Leidenschaften enthüllen, undarstellbar. Die Bildung der Höhe und Tiefe giebt uns den Umfang der Stimme. So unterschieden die Naturgaben des Tons in dieser Beziehung sind, so hat doch eine jede Stimme in sich ihr Maaß, welches sie ausbilden muß. Die Bildung besteht mithin darin, denjenigen Umfang der Stimme, zu welchem dieselbe veranlagt ist, so zu beherrschen, daß man frei mit dieser ganzen Skala schalten kann, daß mithin auch die Ex-

treme der Höhe und Tiefe leicht angeschlagen werden, ohne uns die peinliche Gewißheit aufzudringen, daß ein Aeußerstes der Stimme erreicht worden sei. Denn jedes Aeußerste, was, sei es im Ausdruck des Affekts oder des bloßen Tons, als solches auftritt, reißt uns aus der künstlerischen Illusion heraus, in der wir nur dann erhalten werden, wenn in dem, was auf uns eindringt, die Anschauung eines noch nicht in die Erscheinung getretenen Aeußersten liegt. Jedes Aeußerste muß daher in der Kunst immer noch über sich hinausweisen, so daß es für die Empfindung immer als ein Aeußerstes aufgehoben wird. Diesen mystischen Hintergrund fordern wir daher auch bei der Anwendung der Höhe und Tiefe des Tons. Cicero sagt in dieser Beziehung *): „Jede Stimme hat einen gewissen Mittelton, der ihr eigenthümlich ist. Daß die Stimme von diesem allmälig aufsteige, ist sowohl angenehm, als zur Stärkung der Stimme heilsam. Ferner giebt es in der Erhebung der Stimme ein Aeußerstes, welches aber noch unter dem schärfsten Schreitone ist. — Eben so giebt es in der Senkung der Stimme einen tiefsten Ton, bis zu welchem man gleichsam auf der Stufenleiter der Töne herabsteigt. Dieser Wechsel, dieses Auf- und Niedersteigen durch alle Töne wird sowohl die Stimme erhalten, als auch der Darstellung Anmuth verleihen. Aber den Flötenspieler müßt ihr zu Hause lassen, wenn ihr euch nur an den Sinn dieser Gewohnheit auf der Rednerbühne erinnert."

Der große Kenner der Kunst des mündlichen Vortrags faßt hierin sehr wichtige Gesichtspunkte auf. Der Wechsel der Stimme durch das Auf- und Absteigen derselben ist sowohl für die Bildung des Tons wichtig, als es dem künstlerischen Vortrag dient. Die Grundlage dieser auf- und absteigenden Skala ist der Jedem eigenthümliche Mittelton, von wo aus die Bewegung nach der Höhe und Tiefe erfolgt. Den Umfang der Stimme messen wir nach der Fülle von Tönen, welche das Individuum wirklich erklingen lassen

*) Cic. de orat. 3, Cap. 60.

kann. Die Basis aber ist der Jedem natürliche mittlere Ton, in dem er sich, ohne durch einen besondern Affekt aufgeregt zu sein, bewegt. Die Reinheit und Klarheit dieses relativen Grundtons ist also die erste Forderung an den darstellenden Künstler. Denn er ist der Träger aller natürlichen, von Extremen fernen Lebensbestimmungen, überhaupt der Ton der edlen Konversation. Daß er in sich selbst wieder Abstufungen hat, thut seiner Natur, der mittlere Ton zu sein, keinen Eintrag, denn dies ist er wesentlich nur gegen seine Extreme. Der Mittelton des Sprechenden ist natürlich um so schöner, je mehr er in sich die Fähigkeit trägt, nach der Höhe und Tiefe erweitert zu werden. Ein Grundton, der zu sehr nach dem einen dieser beiden Extreme neigt, ist daher dem Ausdruck der Empfindung höchst ungünstig, weil ihm die Kraft gebricht, sich nach den beiden Seiten hin auszudehnen, mithin ihm auch viele Töne für gewisse Affekte versagt sind. Da der Affekt die Stimme von selbst nach der Höhe zu treibt, so wird es zur Bildung der Stimme besonders wichtig sein, den Ton zunächst nach der Tiefe zu richten. Erstlich gewöhnt sich der Sprechende dadurch zu einem klaren Artikuliren der einzelnen Sprachelemente; denn da die Schwingungen langsamer in der Tiefe erfolgen, so wird der Sprechende zum Verweilen genöthigt und gewinnt dadurch an Kraft und Haltung des Tons. Zweitens fördert er sich durch die Deutlichkeit, mit der die einzelnen Sylben zu ihrem Rechte kommen müssen, durch das längere Verweilen des Tons in derjenigen Ruhe, welche ihm für die Darstellung des Affekts gerade unerläßlich ist, um sich nicht zu überstürzen und die Klarheit im Ausdruck zu verwischen.

Es giebt, wie Cicero in unserer Stelle bemerkt, in der Erhebung der Stimme ein Aeußerstes, wie einen tiefsten Ton. Wir haben schon oben aus einem höhern Gesetze den Grund entwickelt, warum die Stimme nicht bis zu diesen Extremen fortgehn dürfe. Der tiefste sowohl, als der höchste Ton, dessen eine menschliche Stimme fähig ist, dürfen uns daher nicht als Extreme entgegentreten, weil sie die Anschauung einer Anstrengung erregen, zu welcher

der Ton genöthigt worden ist, mithin die Vorstellung des Gewaltsamen erwecken. Es kommt daher in der Bildung der Höhe und Tiefe darauf an, daß die Pole der Stimme noch klangvoll und mühelos hervorgebracht erscheinen. Nur dadurch wird uns die wohlthuende Gewißheit aufgedrungen, daß der Sprechende noch einen Ueberschuß von Kraft in sich trägt, den er noch nicht verwendet hat. Wenn aber Cicero hinzufügt, den Flötenspieler mögt ihr zu Hause lassen, anspielend auf den Redner C. Gracchus, der gewöhnlich, wenn er redete, einen erfahrnen Mann mit einer kleinen elfenbeinernen Flöte hinter sich stehn hatte, der ihn durch den Ton seiner Pfeife von den Extremen im Gebrauch seiner Stimme abhalten mußte*), so spricht er damit die Forderung der freien Herrschaft über die Stimme auch in dem Gebrauche der äußersten Höhe und Tiefe aus. Nur in dieser Freiheit liegt die Gewähr, daß der Redende uns in dem Auf- und Absteigen der Töne nicht eine gewaltsame Anstrengung zeigen werde.

2. Das Portament und die Volubilität.

Die Ausbildung des Tons nach der Höhe und Tiefe, also des Umfangs der Stimme, weist auf das höhere Element hin, wodurch der Mensch frei die langsamere und raschere Schwingung des Tons erzeugt und sie beherrscht. Die tiefen und hohen Töne bedingen, ihrer Natur nach, eine langsamere und raschere Bewegung; die tiefen Töne zwingen zu längerem Verweilen und zu einer größeren Dauer der Pause zwischen den einzelnen Elementen der Rede, die hohen Töne führen ein rascheres Verlassen desselben Tons und

*) Vergl. die Hauptstelle darüber bei Gellius N. A. I. 11. Auch gedenken dessen noch Val. Max. VIII. 10 und Plutarch im Leben der Gracchen Cap. 2; nur daß Cicero und Valerius Maximus den Zweck des Flötenspielers nicht nur in die Abmahnung von dem allzuheftigen Gebrauche der Stimme setzen, sondern auch in die Ermunterung, wenn er zu nachlässig redete. Auch Quint. inst. I. 10. 27 ist dieser Meinung.

kürzere Pausen mit sich. Es kommt aber darauf an, diese Gegensätze auch mit Freiheit hervorrufen zu können, so daß also das Verweilen und Verlassen der Tonschwingung und die Dauer der Pause zwischen den einzelnen Elementen der Rede von dem Willen des Redenden abhängt und, je nach den Forderungen des Inhalts, hervortritt. Dies stellt sich in den beiden Gegensätzen des Portaments und der Volubilität der Stimme dar.

Das Portament beruht auf dem Vermögen, den Ton auf den einzelnen Elementen der Rede verweilen zu lassen, mithin auf der Fähigkeit, die Stimme zu tragen. Nur durch diese Kraft, welche den Ton bannt, vermag der Vortrag die Ruhe und Klarheit einer idealen Natur auszudrücken. Es ist der natürliche Fehler aller Anfänger, rasch die Worte auf einander folgen zu lassen und sich zu übereilen, ein Mangel, der einmal das Hinweggleiten über kurze Endsylben, namentlich über Flexionssylben, mithin ein Verwischen der grammatischen Verhältnisse des Satzes nicht selten zur Folge hat, dann aber auch durch das Fortdrängen der Worte, welches vermittelst einer Art von Naturgewalt erfolgt, eine peinliche Stimmung erzeugt. Dieses Eilen des Tons kann selbst in ein Ueberstürzen der Worte ausarten. Alles dies hat seinen Grund in dem Mangel des Portaments, durch welches der Ton in den Stand gesetzt wird, die ganze Fülle des Einzelnen zu seinem vollen Rechte kommen zu lassen. Die Bildung des Portaments erscheint also als eine unerläßliche Bedingung jedes Redners, weil es allein das, was seiner Natur nach einen gewichtvollen Ausdruck fordert, wieder zu geben vermag. Die ganze Region idealer Ruhe, Klarheit und Besonnenheit, die ausführende und malende Erzählung und Schilderung, die gereifte Erfahrung und Reflexion, der verfinsterte und unter der Last des Geschicks seufzende Gemüthszustand, alles dies ist ohne Portament gar nicht künstlerisch auszudrücken. Je mehr namentlich ein Charakter von einer idealen Ruhe erfüllt erscheint, je näher er dem Antiken steht, je mehr in ihm das Element der Reflexion vorwaltet, je mehr ferner die Erzählung und Schilde-

rung epische Ausführlichkeit darbietet, desto gebieterischer ist die Forderung des Portaments. Da dasselbe auf der Fähigkeit beruht, den Ton zu tragen, so wurzelt es natürlich in der Kraft, den Vokal und Diphthongen tönen zu lassen. Denn nur auf ihnen kann der Ton verweilen, der Konsonant verschwindet mit dem Moment, wo ihn das Sprachwerkzeug ausgesprochen hat. Schon bei der Entwickelung der Vokale forderten wir daher, auch für den Redner, das Vokalisiren als nothwendige Bedingung zur Bildung des Portaments. Zu diesem Zwecke lese man besonders solche Stücke mit großer Sorgfalt, in welchen die ganze Komposition, Charakter und Metrum, die Stimme gleichsam zum Verweilen zwingen, wo ein Eilen augenblicklich den Charakter des Ganzen vernichtet. Nichts ist in dieser Rücksicht zweckmäßiger, als gelungene Uebertragungen des Dialogs der griechischen Tragödie. Die ganze plastische und erhabene Ruhe, die von der gewöhnlichen Konversation so entfernte Haltung, in welche uns das antike Element sogleich versetzt, die schweren Spondeen, die oft verschlungenen Fügungen, endlich selbst die Wortkompositionen nöthigen die Stimme, selbst gegen ihren Willen, zum Tragen des Tons*). Der Lesende, der hier forteilen wollte, wie bei einem gewöhnlichen Dialoge in fünffüßigen Jamben, würde sogleich die Störung des Charakters empfinden. Das Gewicht des Trimeters und die von uns erwähnten Eigenschaften bannen daher schon von selbst den Ton. So wird aus dieser zwingenden Nothwendigkeit bald eine gewisse Freiheit; der Ton gewinnt an Haltung und der Leser kann sich, an das Tragen der Stimme gewöhnt, nun zu andern Kompositionen wenden, wo mehr nur der ideale Charakter das Portament bedingt. Dichterwerke von

*) Wir würden zu diesem Zwecke besonders ausgewählte Stücke aus Aeschylus vorschlagen, weil hier der Trimeter der gewichtigste und der ganze Charakter des Dialogs diese zwingende Kraft über den Ton ausübt. Vor Allem möchte sich die meisterhafte Uebersetzung des Agamemnon von W. von Humboldt dazu eignen, überhaupt eins der bewunderungswürdigsten Werke deutscher Uebertragungskunst.

vorzugsweise antikem Gepräge gehören hierher. Vor allen Dingen möchte sich die Iphigenia und, wegen der grandiosen Periodologie und der Gedankentiefe, die natürliche Tochter dazu eignen. Man wähle hier zunächst diejenigen Partien aus, in denen die Haltung einer erhabenen Ruhe und das Sinnen des Gemüths vorwalten. So der erste Monolog der Iphigenia. Es darf hierbei noch gar nicht auf die Schwingungen des Tones ankommen, welche die Gemüthsstimmungen in allen ihren Nüancen ausdrücken; denn die Aufmerksamkeit muß sich nicht zugleich auf zu viele Gesichtspunkte richten. Auch die Chöre der Braut von Messina werden zur Uebung des Portaments vortrefflich dienen, denn hier gebietet der ganze Charakter das Verweilen auf den Anschauungen, und das Analogon des antiken Elements, den Ton zu tragen. Dann schreite man zu Erzählungen und Schilderungen fort, in denen besonders eine gewisse epische Ausführlichkeit herrscht. Wir erinnern nur an das Lob des Ariost im Tasso, das durch die Fülle von Anschauungen, von malenden und plastischen Epitheten, die alle zu ihrem Rechte kommen sollen, die Forderung des Portaments ganz unerläßlich macht; ferner Traumerzählungen, welche durch die Reproduktion der Phantasie, die das Durchlebte sich noch einmal in voller sinnlicher Anschaulichkeit ausmalt, das Verweilen und Tragen des Tons gebieten, ohne welches die höhern Ansprüche eines Wiedergebärens der Vision in ihrer Totalanschauung niemals erfüllt werden können. Wir erinnern beispielsweise an die Traumerzählung Wallensteins und der des Herzogs von Clarence in Richard dem dritten.

Von dem Portamente muß man aber eine Ausartung, das Schleppen des Tons, sehr bestimmt unterscheiden. Der schleppende Ton verweilt allerdings auch auf den Elementen der Rede, aber er geht über das Maaß und darum über die Wahrheit hinaus. Der schleppende Ton zerstört daher das Musikalische des Portaments und erzeugt nothwendig eine Monotonie. Alles Schleppen des Tons beruht aber einmal darauf, daß diejenigen Sprach-

elemente, welche nur ideelle Verhältniſſe bezeichnen, wodurch alſo überhaupt nur Modifikationen des Grundbegriffs ausgedrückt werden, wie die Flexionsſylben, Vorſylben, Anhängungsſylben u. ſ. f. über ihren Werth ausgedehnt, mithin nicht in das richtige Verhältniß zu den Urlängen, als den eigentlichen Trägern des Wortbegriffs, geſetzt werden. Zweitens zerſtört der ſchleppende Vortrag die innere Verbindung der Gedanken, indem er uns die Elemente deſſelben zerlegt und gleichſam zuzählt. Dadurch kommt aber unſere Empfindung in Widerſpruch mit dem Vortrage. Sie eilt dem Sprechenden voraus, weil dieſer ſie ungebührlich zu verweilen nöthigt. Dem ſchleppenden Vortrag gegenüber iſt die Empfindung gleichſam dramatiſch forttreibend, während der Redende retardirt. Das Schleppen des Tons iſt daher auch die Wurzel des ſogenannten feierlichen Pathos und des ſalbungsreichen Vortrags, der ſtets die Naturwahrheit aufhebt, und jenes entſetzlichen Tremulirens, das nothwendig entſteht, indem der Ton über ſein Maaß und ſeine Vermögenheit auf den einzelnen Sylben verweilt und daher in die zitternde Bewegung geräth. Das ächte Portament verbindet ſtets zugleich die innerlich zuſammengehörigen Elemente der Rede und iſt immer in Einklang mit den Forderungen der Empfindung und der Naturwahrheit. Der ſchleppende, gedehnte Vortrag, ſtets aus einer falſchen und unkünſtleriſchen Auffaſſung ſtammend, kann zur unleidlichſten Manier werden und ſelbſt begabte und verſtändige Künſtler zuletzt ſo beherrſchen, daß ſie ſich um alle Wirkung bringen. Es wird ſich ein beſtimmtes Maaß für das Tragen und Schleppen des Tons natürlich niemals mit mathematiſcher Beſtimmtheit angeben laſſen; denn die künſtleriſche Empfindung entflieht der Zahlenberechnung. Es gehört mit zu den Forderungen einer wirklichen Künſtlernatur und eines wahrhaften Lehrers, dieſes Maaß in ſich ſelbſt zu tragen. Wer die Grenze heraushört, wo der Ton über die Gebühr als Ton, d. h. als muſikaliſches Element, im Vortrag wirken will, ſtatt ſich immer nur zum Träger des Inhalts zu machen, der wird auch im konkreten Falle die zarte Li-

nie treffen, über welche hinaus der schleppende und gedehnte Vortrag beginnt.

Wenn das Portament der Stimme die Fähigkeit giebt, den Ton zu halten und fortklingen zu lassen, so giebt die Volubilität der Stimme die Fertigkeit, die Elemente der Rede rasch aneinander fugen zu können, ohne der Deutlichkeit und Bestimmtheit der Aussprache etwas zu vergeben. Wie das Portament am Vokal, als dem musikalischen Element der Sprache, seinen Träger hat, so die Volubilität am Konsonanten. Sie beruht mithin auf dem Vermögen, die einzelnen Sprachwerkzeuge leicht und frei zum Hervorbringen der ihnen eigenthümlichen Laute zu nöthigen. Die Volubilität zeigt sich also in der vollen Herrschaft über die konsonantisch gebildeten Laute, wie das Portament über die Vokallaute. Durch das freie Schalten über den Gebrauch der Sprachwerkzeuge wird die Stimme in den Stand gesetzt, die Töne leicht und rasch auf einander folgen zu lassen, ohne daß sie sich gegenseitig verwischen und die zwischen den einzelnen Worten nothwendige Pause aufgehoben wird. Eine schwere Zunge bezeichnen wir daher als eine solche, welche die einzelnen artikulirten Laute nicht leicht und wirksam aneinanderfügen kann; mag dies nun an der allgemeinen Schwerfälligkeit der Sprachwerkzeuge liegen, oder sich nur auf die Hervorbringung einzelner Laute erstrecken, welche sich für manche Organe schwer mit andern verknüpfen. Die Volubilität aber zeigt sich in der gleichmäßigen Herrschaft über alle artikulirten Laute und erscheint mithin in der müheloſen Bewegung aller Sprachwerkzeuge. Die von der Natur weniger begünstigten Stimmen müssen durch anhaltende Uebung und Aufmerksamkeit diesen Mangel ersezzen. Jeder von dem Sprachwerkzeuge nicht sogleich rein und leicht angegebene Laut muß daher Gegenstand besonderer Thätigkeit werden.

Wie das Portament die negative Bedingung für den Ausdruck idealer Ruhe, Würde, Besonnenheit, wie für alle epischen, mehr retardirenden Elemente der Darstellung ist, so ist die Volubilität die negative Bedingung für den Konversationston im weite-

ſten Umfange, wie für den Ausdruck der leidenſchaftlichen Ergüſſe und des Fortſtürmens der Empfindung. Der freie Konverſationston der höhern Stände, der die markirten und ſcharfen Accente entſchieden verſchmäht, iſt nur durch jene müheloſe Verknüpfung der Sprachelemente, das leichte Hingleiten des Tons, wodurch alle ſtark hervorſpringenden Accente beſeitigt werden, möglich. Nur die Volubilität vermag zugleich die leichte, raſche und doch in ihrer vollen Beſtimmtheit vernehmbare Ausſprache hervorzubringen. Die geringſte ſichtbare Mühe in der Bewältigung eines Lautes, die geringſte Anſtrengung der Sprachelemente bringt augenblicklich in den leichten Fluß der freien Konverſation ein ſtörendes Element. Ohne die Volubilität erhält entweder die Rede zu ſtarke Accente, zu viel Kontraſte und Abſichtlichkeit, oder ſie opfert dem Fluß der Rede die Deutlichkeit und Klarheit des Sinnes auf. Zur Bildung des Konverſationstons werden wir dem Schauſpieler beſonders ſolche Stücke empfehlen, in denen der Ton und die Sprechweiſe der höhern Stände getroffen iſt; auch das laute Leſen von Romanen, welche ſich in dieſem Lebenselemente bewegen, wären, namentlich in dem dialogiſchen Theile, eine vortreffliche Vorübung. Die ideale Form, mit der z. B. Göthe im Wilhelm Meiſter den Ton der höhern Konverſation getroffen hat, würde dieſen Roman in vielen Partien ganz beſonders zu einer Studie für dieſen Zweck eignen. Von Dramen wäre vorzugsweiſe Emilia Galotti, namentlich die Rolle des Prinzen und Marinellis, gerade in dieſer Beziehung, zu ſtudiren. Beide ſind ohne dieſe von uns entwickelten Eigenſchaften niemals mit Wahrheit darzuſtellen. Auch der gebildete, den Ton der höhern Geſellſchaft athmende Dialog in mehreren Stücken der Prinzeſſin von Sachſen macht dieſe zu geeigneten Werken für die Ausbildung der Volubilität der Stimme, als Element ächter Konverſation.

Die leidenſchaftlich ſtürmiſche Empfindung kann vor dem Ueberſtürzen und einer damit verbundenen Vernichtung der vollen Anſchaulichkeit gleichfalls nur durch die Volubilität bewahrt werden.

Dazu sind besonders leidenschaftliche, ein rasches Tempo fordernde Stellen zum Studium zu wählen, wie etwa die berühmte Rede der Maria Stuart gegen die Elisabeth, in welcher sich das tiefverletzte Gemüth wie ein Bergstrom ergießt.

Die Stärke und Schwäche des Tons.

Das dritte Moment der Tonbildung zeigt sich in der Fähigkeit, dem Tone mannigfaltige Grade der Stärke geben zu können. Erst damit vollendet sich die Bildung des Tons und die Herrschaft über das Material. Denn indem der Ton durch den Willen des Redenden eine beliebige Intensität erhält, und zugleich in diesen verschiedenen Abstufungen der Stärke und Schwäche noch klangvoll und rein bleibt, hat er ihn sich völlig unterworfen. Ohne diese Fertigkeit, die Stärke des Tons beliebig abstufen zu können, sind die Affekte durchaus undarstellbar. Wie es in der Höhe und Tiefe des Tons ein Aeußerstes giebt, welches aber nicht in die Erscheinung treten darf, so auch in Rücksicht der Stärke und Schwäche des Tons. Auch der stärkste Ton muß immer noch ein musikalisches Element in sich tragen, welches ihn von dem bloßen Schrei und dem unmittelbaren Ausbruch ungebändigter Empfindung unterscheidet. Nur insofern er in seiner Stärke noch einen menschlichen Affekt ausdrückt und dieses Maaß zugleich ohne sichtliche Anstrengung nur durch die Energie der Empfindung erzeugt, gehört der Ton noch der Kunst an. Die Grenze des schwachen und leise angeschlagenen Tons ist die noch vernehmbare Deutlichkeit und Bestimmtheit des Worts. Dies beruht natürlich wieder auf einer vollkommenen Artikulation; nur durch sie gelingt es, auch in den leise gesprochenen, oft nur sanft angeschlagenen Tönen noch den Sinn des Gesprochenen in seiner vollen Klarheit wiederzugeben. Es gehört daher zu den unentbehrlichsten Eigenschaften des darstellenden Künstlers, den Ton zu einer solchen plastischen Bestimmtheit ausgebildet zu haben, daß auch die

zarteſten Laute dem Zuhörer noch völlig vernehmlich ſind. Das ſüße Liebesgeflüſter, der Schmelz der zarten Bitte, die geheimnißvolle Mittheilung, die Scheu des Gedankens und der Empfindung, welche vor ſich ſelbſt, vor ihrem klaren Ausdruck zurückbebt, alle dieſe Zuſtände ſind, ohne jene volle Herrſchaft über den leiſe angeſchlagenen Ton, undarſtellbar. Dieſer durch die Bildung des Tons hervorgebrachte leiſe Laut kann deshalb ſehr intenſiv ſein, und wird immer nur unter der Bedingung einer großen Schärfe, Beſtimmtheit und des Klangs von Wirkung ſein können. Auch an ſich ſchwache, ſelbſt nicht ſehr metallhaltige Stimmen werden durch Kunſt dieſe Wirkungen erzielen können. Weniger vermag allerdings die fehlende intenſive Stärke des Tons erſetzt zu werden. Gewiſſe Affekte, die Ausbrüche gewaltiger Empfindungen, die erſchütternden Ergüſſe heroiſcher Naturen, welche ihnen entſtürzen und uns mit ſich hinwegreißen, werden von Stimmen, denen nicht auch dieſe heroiſche Intenſität und Stärke innewohnt, nicht zur vollen dichteriſchen Wahrheit kommen *). So ſehr auch hier die Intenſität und Energie des geiſtigen Accents die fehlende Stärke und Naturgewalt des Tons bis auf einen gewiſſen Grad zu erſetzen vermag, die höchſten Triumphe der tragiſchen Gewalt werden ſie allein nicht zu erringen vermögen. Der Künſtler, deſſen Stimme durch ihre intenſive Stärke uns die heroiſche Natur ſchon ſymboliſch verkündet, wird daher bei großer Geſtaltungsfähigkeit und Herrſchaft über ſeine Mittel noch ſpecifiſch andere Wirkungen hervorbringen, als der, bei gleicher Begabung, mit geringer Fülle und Stärke des Tons ausgeſtattete Künſtler. Letzterer iſt ſchon genöthigt, die heroiſchen Figuren ſeiner Individualität anzupaſſen und ſie ſich ſo zurecht zu legen, daß er mit ſeinen Tonmitteln ausreicht und in den gewaltigſten Affekten nicht von ihnen verlaſſen wird. Je mehr alſo über-

*) Auch Cicero bezeichnet die mächtige Stimme nur als ein Geſchenk der Natur, welche nur einigermaßen geſteigert und durch Sorgfalt erhalten werden kann, während er die Feſtigkeit und plaſtiſche Beſtimmtheit der Stimme als ein Produkt der Uebung und Sorgfalt anſieht. Cic. ad Her. 3, 11.

haupt in einer Figur das heroiſche Princip als ſolches vorherrſcht, je mehr es darauf ankommt, dieſe gedrungene Einheit der geiſtigen und phyſiſchen Kraft, die Grundlage alles Heroenthums, überhaupt die thatkräftige Mannhaftigkeit, zur Erſcheinung zu bringen, deſto weniger wird die Naturgewalt und Stärke des Tons durch die Energie des geiſtigen Accents erſetzt werden können. So werden Macbeth, Othello, Theſeus, Karl Moor, Lear, dieſe gigantiſche Ruine eines heroiſchen Zeitalters, nur durch eine gleichſam das Heroiſche abſpiegelnde Stimme zu ihrem vollen Rechte kommen können, ſo viel Geiſt ſich auch bei einer geringeren Intenſität des Tons in der Darſtellung dieſer Geſtalten offenbaren mag. Wallenſtein dagegen, wenn auch in die Kategorie der heroiſchen Charaktere gehörend, repräſentirt doch vielmehr das Herrſchergenie, welches die Maſſen lenkt, und den Geiſt, der ſich den Körper baut, und iſt daher, im Vergleich mit den genannten Charakteren, auch mit geringerer Intenſität des Grundtons darzuſtellen. Hier kann die Energie des geiſtigen Accents alſo auch eher den Mangel der Energie des Tons erſetzen. Aber auch die ſtärkſte Stimme muß ſich erſt in den Beſitz dieſer Stärke ſetzen, um in jedem Augenblicke über ſie ſchalten und nach dem Willen den Ton nachlaſſen und verſtärken zu können. Ohne dieſe Virtuoſität, welche dies dritte Moment der Tonbildung zu erringen hat, wird eine ſchwächere und nicht ſo klangvolle, aber aller Abſtufungen der Stärke fähig gemachte Stimme immer den Sieg über den von Natur mächtigſten Ton davon tragen; weil ſie wenigſtens alle Intentionen verwirklichen und uns daher in künſtleriſcher Stimmung erhalten wird. Auch hier ſchlägt der **Künſtler den Naturaliſten, weil der erſtere ein von ihm beherrſchtes Ganzes giebt.**

Die Herrſchaft über die Höhe und Tiefe des Tons, das Portament und die Volubilität, endlich die Abſtufungen der Stärke des Tons ſchließen die Bildung der Stimme nach ihrer elementaren Seite ab; denn dieſe Momente zuſammengenommen machen ſie erſt allſeitig fähig, den geiſtigen Gehalt der Rede in allen ſeinen Schat-

tirungen in der Stimme abzuspiegeln und auch die zartesten und geheimsten Züge der Seele durch den Ton zu verkörpern. Dazu kann natürlich die Befähigung nur aus der dichterischen Anschauung und aus der Elasticität des Gemüths kommen, das auch durch die leisesten Regungen einer objektiv dargestellten Stimmung und die flüchtigsten Lebensäußerungen eines Charakters berührt und in die entsprechende Empfindung versetzt wird, ohne deshalb die Freiheit des Geistes einzubüßen. Die Tonbildung aber bewirkt das wichtige Resultat, daß die lebendige und reizbare Phantasie des Darstellers unmittelbar den von ihr innerlich angeschauten und beabsichtigten Ton anzuschlagen vermag, wie der Virtuose die Tasten des Instruments. Das unmittelbare sichere Uebersetzen aus der Innerlichkeit der Seele in die Aeußerlichkeit des Tons ist also der positive Gewinn einer Tonbildung, durch welche alle die von uns entwickelten Elemente gleichmäßig ausgebildet worden sind. Ohne diese Technik der Stimme bleibt auch das phantasiereichste Gemüth und die genievollste, lebendigste Anschauung eines Darstellers stets hinter ihrem Wollen zurück, und muß die Widerspenstigkeit eines noch nicht völlig beherrschten Materials, das oft gerade zur Verwirklichung der geistreichsten Intentionen den Dienst versagt, schmerzlich erfahren.

Das Athemnehmen.

Die Kunst des Schauspielers offenbart sich im Elemente der Rede zunächst darin, daß er uns ihren ganzen geistigen Gehalt in ihrer vollen Bedeutung an das Gemüth bringt. Dies ist nur möglich, indem der ganze innere Zusammenhang der Rede wiedergegeben und vernommen wird. Dieser Zusammenhang ist aber nur wirklich, indem das innerlich Zusammengehörige in seiner logischen Verbindung vor uns tritt. Die natürliche Bedingung aller Rede aber ist der Prozeß des Athemholens, wodurch zunächst diejenigen Pausen entstehen, welche die Thätigkeit des Athemschöpfens bedingen. Macht sich nun in dem Redenden nur der natürliche

Prozeß des Athemnehmens, je nach der relativen Kraft seiner Respirationsorgane, geltend, so müssen nothwendig Halte und Pausen entstehn, welche mit den durch den Sinn der Rede bedingten nicht zusammenfallen, und daher den innern Zusammenhang, so wie die Anschaulichkeit stören. Der natürliche Prozeß des Athemnehmens muß daher dem höhern Gesetz des logischen Zusammenhanges unterworfen werden. Dies giebt uns das erste abstrakte Gesetz für das Athemholen. Der Redende darf in diesem natürlichen Prozesse nicht beliebig seinem jedesmaligen Bedürfnisse folgen, sondern hat es mit den logischen Abschnitten der Rede in Einklang zu setzen. Damit aber ist schon die Nothwendigkeit gegeben, diesen natürlichen Prozeß zu beherrschen. Das Maaß für das Ausreichen des Athems ist allerdings, je nach der Organisation, sehr relativ, und ein weitreichender Athem für den Redner eine große Gunst der Natur; aber auch ein kurzer Athem läßt sich durch Uebung sehr ausdehnen und zu überraschender Ausdauer steigern. Die Verschiedenheit der Organisation macht also natürlich ein absolutes Gesetz für den Akt des Athemnehmens in der Rede unmöglich. Wer kräftig in dieser Beziehung organisirt ist, hat allerdings viel leichteres Spiel, weil er nicht so ängstlich ein Versagen der Kraft zu befürchten hat und sich leichter helfen kann. Immer muß aber der Redende den Prozeß des Athemholens dem Sinne der Rede selbst unterordnen. In der Regel werden freilich die durch den Sinn bedingten Pausen auch von selbst zum Athemnehmen benutzt; aber der Redende muß doch, namentlich in langen, vielverschlungenen Reden, das Maaß seines Athems genau berechnen, um nicht oft über die durch den Sinn bedingten Halte hinauszugehn und dann durch die Noth zu einem falschen und störenden Athemzuge gezwungen zu werden, wodurch sowohl der Sinn eine Unterbrechung erleidet, als auch eine Erschöpfung sichtbar wird.

In dieser letzten Bemerkung liegt das zweite, besonders die Kunst betreffende Gesetz des Athemnehmens angedeutet. Das Athemholen, als ein natürlicher Lebensprozeß, darf da, wo es auf die

Darstellung unserer idealen Natur ankommt, nicht hörbar werden, weil wir dadurch nur an die physische Organisation erinnert werden. Dieser natürliche Prozeß muß mithin in der Recitation für den Hörer überwunden erscheinen, d. h. wir dürfen durchaus nicht an diese nur natürliche Bedingung der Rede gemahnt werden. Dies ist aber nur möglich, insofern der Redende den Athem nicht bis zur Erschöpfung ausgedehnt, sondern immer noch einen Ueberschuß von Athem in sich hat, der ihn auch über die von ihm gesetzte Grenze hinaustragen würde. Nur dadurch ist der Redende im Stande, diesen Prozeß des Athemnehmens leise und dem Hörer unmerklich eintreten zu lassen, so daß wir uns mit voller Sicherheit auch seinen leidenschaftlichsten Ergüssen und dem Vortrage vielverschlungener Satzkompositionen überlassen, weil durch den nie hörbar werdenden Athem durchaus nicht die Besorgniß einer nicht zureichenden Kraft desselben in uns entsteht. In großen Perioden ist es daher für den Redenden von großer Wichtigkeit, den Athem einzutheilen, weil er nur dadurch im Stande ist, die doppelte Gefahr einer Unterbrechung des logischen Sinns und des Hörbarwerdens des Athems, aus mangelnder Kraft, zu vermeiden. Eine vielfache Uebung wird den Darsteller übrigens bald über das Maaß seiner Kraft belehren, so daß er zuletzt auch unbewußt die richtigen Eintheilungen des Athemnehmens trifft.

Der Prozeß des Athemnehmens muß dem logischen Gesetze, wie wir gesehn, untergeordnet werden; die durch den Gedanken bestimmten Abschnitte bilden auch die natürlichen Punkte für denselben. Die größeren oder geringeren durch das Satzverhältniß bedingten Pausen werden daher auch die natürlichen Einschnitte für das stärkere oder schwächere Athemnehmen abgeben. Am schwierigsten erscheint natürlich diese Kunst bei sehr verschlungenen und gedankenreichen Perioden, welche zugleich ein bedeutendes Portament fordern, und doch wieder die ganze Kraft des Gemüths in Anspruch nehmen. Die leidenschaftlichen Ergüsse, wenn sie sich nicht, was selten der Fall ist, in einer sehr kunstvollen und grandiosen Periodologie

darſtellen, ſind in Rückſicht des Athemnehmens ſchon darum leichter, weil der Kraftaufwand der Empfindung, der Sturm des Affekts den Hörer weit leichter über den Akt dieſes Naturprozeſſes hinweghebt und der Einſchnitt des Athems in den logiſchen Sinn gar nicht ſo ſtörend wirkt, da er durch die Gewalt des Affekts verdeckt, ja ſelbſt gerechtfertigt werden kann. Hier kommt es nur darauf an, in dem Athemnehmen niemals einen Akt der Noth und der phyſiſchen Erſchöpfung zu zeigen; weil nichts uns mehr aus der Illuſion herausreißt, als in Mitten der uns hinwegreißenden Leidenſchaft, oder gar heroiſcher Affekte, an die Bedürftigkeit der phyſiſchen Natur erinnert zu werden. Hier hat daher der Künſtler beſonders die Aufgabe, die Einſchnitte ſo zu machen, daß der allgemeine Charakter einer fortbrauſenden Empfindung nicht durch die verſiegende Kraft des Athems vernichtet wird.

Kann aber der Athem ſich nicht mit Leichtigkeit über einen Abſchnitt der Rede ausdehnen, der dem Sinne nach keine Pauſe verſtattet, bedingt namentlich die Rede eine große Energie des Tons für das Gewicht einzelner Ausdrücke, mehrſylbiger, ſchwerer, malender Epitheta, ſo muß der Künſtler durch einen unmerklichen Halt, vor ſolchen die ganze Intenſität des Tons fordernden Ausdrücken, ſich die Zeit des Athemnehmens ſchaffen, um das mit der vollen Kraft des Tones auszuſtatten, was durch den Sinn und die dichteriſche Anſchauung denſelben äſthetiſch fordert. Freilich darf die Pauſe, die ſich der Redner geſtattet, nur eine ſehr geringe ſein, und das Athemnehmen ſelbſt nur ſehr unmerklich geſchehn. Geringere Schwierigkeit wird dies haben, wenn gerade der Schluß des Verſes mit dem Abſchnitte zuſammentrifft, den ſich der Redner zum Athmen macht, um für das Folgende die volle Kraft des Tons zu gewinnen, weil der Schluß des Verſes an ſich ſchon einen kleinen Zeitverhalt geſtattet. Größere Kunſt erfordert es, wenn ein ſolcher Abſchnitt durch nichts begünſtigt wird, und ganz in die Mitte der Rede und des Verſes fällt. Und doch iſt es in manchen Fällen durch ein höheres Geſetz geboten, den Athem, ſelbſt im Widerſpruch

mit dem logischen Sinne, eintreten zu lassen, um die von dem Dichter absichtlich gewählte, das volle Gewicht des Tons fordernde Anschauung zu ihrem vollen Rechte kommen zu lassen *).

Aus diesen Andeutungen erhellt die Bedeutung des Athemnehmens, als ein Glied in der Technik des rhetorischen Elements unserer Kunst. Die wenigsten Schauspieler haben in der That eine Ahnung davon, sondern überlassen sich hier nur ihrem guten Glück, das sie bei kräftiger Lunge und mannigfacher Routine auch meist

*) In der gewaltigen Rede des Orest in der Iphigenia am Schluß des dritten Akts, worin er sich des Fluchs entlastet fühlt, heißt es:

Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu.

Hier gebietet der ästhetische Sinn, welcher für das plastische: fernabdonnernd das volle Gewicht des Tons fordert, den Athem, gegen den logischen Sinn, welcher hier keine Pause gestattet, vor dem Epitheton: fernabdonnernd unmerklich zu nehmen. Aus demselben Grunde würde in den Worten der Iphigenia (Akt 3, Scene 1):

Denn es quillet heller,
Nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle sprudelnd
Von Fels zu Fels in's goldne Thal hinab,

ebenfalls, gegen den logischen Sinn vor: sprudelnd, der Athem zu nehmen sein, um das Bild zu seinem vollen Rechte kommen zu lassen. Desgleichen würde in den Worten des Thoas (Akt 1, Scene 3):

An dessen alterfahrnen, vielen Sinn
Verknüpfenden Gesprächen Götter selbst,
Wie an Orakelsprüchen, sich ergötzten?

offenbar der Athem vor: Götter zu nehmen sein, um diesem Begriffe sein volles Gewicht zu gönnen. So gebietet z. B. in dem herrlichen Liede Wilhelm Müllers auf Lord Byrons Tod die Stelle:

Edler Kämpfer, hast gekämpfet, eines jeden Kranzes werth,
Hast gekämpfet mit des Geistes doppelschneidig scharfem Schwert,

auch gegen den logischen Sinn, den Athem vor: doppelschneidig zu nehmen, damit dies gewichtige Epitheton durch den Ton seine volle Kraft erhält. Diese Beispiele, welche leicht vermehrt werden können, mögen genügen, um das im Texte entwickelte Gesetz des Athemnehmens in denjenigen Fällen, wo es mit den logischen Verhältnissen in Kollision kommt, aber dem ästhetischen Gesetze folgen muß, an die Vorstellung zu bringen.

in den Hafen geleiten mag. Doch müssen sich bei dichterischen Werken von sehr weitverzweigten Perioden und großer Gedankenschwere die Schwächen einer bloßen Routine nothwendig offenbaren und zu einer Disciplin dieses Naturprozesses auffordern. Eine gründliche Technik hat ihn daher auch planmäßig auszubilden. Sie wird zunächst von mehrgliedrigen Sätzen beginnend zu verschlungenen Perioden der Prosa aufsteigen, um die Kunst des Athemnehmens, d. h. die richtige, nach dem Sinne sich abstufende Vertheilung des Athems daran zu studiren. So gewinnt der Redner das Bewußtsein seines eignen Maaßes und an Kraft des Athems, den Takt für das Haushalten mit demselben und eine Fertigkeit, ihn unmerklich einzusetzen. Dann muß er zu Dichterwerken von umfassender Periodologie fortgehn und sie aus diesem Gesichtspunkte behandeln und laut lesen. Als die Spitzen für diesen Zweck dürften wohl unzweifelhaft die Iphigenia und die natürliche Tochter erscheinen, in welchen die Vereinigung der verzweigtesten und so kunstreich ausgebildeten Perioden mit der Tiefe des Gedankens und der anschauungsreichen Form, die Kunst des Athemnehmens zu einem förmlichen Studium macht. Endlich würden solche Stücke zu wählen sein, in denen die Lebhaftigkeit der sinnlichen Anschauung, der Strom der drängenden Bilder, der Rhythmus und der Charakter des Ganzen auch noch die höchste Volubilität der Stimme, ein rastloses Wachsen der Tonschwingungen erheischen, so daß sich die Stimme zu immer höhern Kraftanstrengungen zu erheben hat. Hier erinnern wir, statt alles Andern, an die poetische Darstellung der Feuersbrunst in der Schillerschen Glocke, dieses gigantischen Gemäldes, in mehr als einer Beziehung eine der größten Aufgaben für die Stimme. Wegen der oben bezeichneten Eigenschaften möchte sich dieser Abschnitt vielleicht als die schwierigste und höchste Aufgabe für die Kunst des Athemnehmens darstellen, weil die wachsende Kraft der Anschauungen offenbar selbst die gewöhnlichen grammatischen Abschnitte und Ruhepunkte vernichtet und das Ganze als ein großes, in immer stärkeren Schlägen auf uns eindringendes Schauspiel dar-

stellt. Hier haſcht, so zu sagen, der Künſtler nur den Moment des Athemnehmens, der doch durch den Aufwand an Kraft, deren seine Stimme bedarf, bald verſiegt und doch nur im Fluge wieder geſchöpft werden darf, ohne je in dieſem Prozeſſe, was hier den Eindruck augenblicklich vernichtete, eine Anſtrengung oder gar Erſchöpfung zeigen zu dürfen.

Das Geſetz des logiſchen Accents.

Die Bildung des artikulirten Lauts und der Stimme, als des Materials für alle dichteriſche Darſtellung, machte den erſten Kreis unſers beſondern Theils aus. Dieſer durch eine ſyſtematiſche Technik unterworfene und geformte Körper ſoll auch eine Seele offenbaren. Dies iſt der geiſtige Inhalt, der ſich im Worte offenbart und vermittelſt des Tons wieder an die Seele dringt. Dieſer ſtammt aus der geiſtigen Freiheit des Redenden, der dem Hörer den Sinn der Rede übergiebt und ihn nöthigt, dieſelbe Anſchauung in ſich hervorzurufen. Durch dieſen Prozeß eines, vermittelſt des Gehörs, der Seele überlieferten und von ihr in gleichem Sinne wiedererzeugten Inhalts wird alles Verſtändniß bedingt; denn der Redende und Vernehmende vermitteln ſich durch dieſen Hauch, den der erſtere dem Körper der Rede mittheilt, zu einer geiſtigen Einheit. Dieſes ſeelenvolle, der Rede mitgetheilte Princip, welches ſeine Wurzel allein in der geiſtigen Anſchauung hat, iſt der Accent. Durch ſeine Kraft flößt der Sprechende dem Hörer auf eine geheimnißvolle Weiſe die Anſchauungen ein, welche ſich in ihm ſelbſt erzeugt haben, und bringt in dem letzteren das gleiche geiſtige Leben hervor, welches, unbeſchadet der individuellen Anſchauungsweiſe eines jeden Einzelnen, alle Hörenden zu einem Ganzen verbindet. Dieſer geiſtige, dem Körper der Rede mitgetheilte Hauch, die Betonung, umfaßt, wie wir ſchon in der Eintheilung des beſondern Theils angedeutet, mehrere Entwickelungsſtufen. Indem er zunächſt den gedachten Sinn der Rede an den Hörer bringt, iſt er der logiſche

Accent, der ſich an die grammatiſchen Verhältniſſe des Satzes, welche ja ſelbſt nur logiſche Beziehungen darſtellen, eng anſchließt. Um den logiſchen Accent in ſeiner ganzen Bedeutſamkeit zu erfaſſen, hat der Darſteller ſich mit der ganzen Architektonik des Satzes, dem Geſetz ſeiner Verzweigungen und der Eigenthümlichkeit, die, dem Genius ſeiner Mutterſprache nach, ſeine Kompoſition annimmt, vertraut zu machen. Dies iſt die Stelle, wo die gründliche Kenntniß der geſammten grammatiſchen Verhältniſſe des Satzes, der Wortfolge, der Verbindung und Folge der Sätze, des Periodenbaus als eine nothwendige Vorſtudie, im Syſtem der ganzen dramatiſchen Darſtellung auftritt, und als ein vorbereitendes Moment ſeine organiſche Stellung einzunehmen hat. Für unſern Zweck haben wir ſie natürlich vorauszuſetzen und hier nur die Grundzüge des logiſchen Accents, als der erſten Stufe der Betonung, herauszuheben.

Die erſte Form des logiſchen Accents iſt diejenige, welche dem Hörer den einfachen Satz in ſeinen ideellen Verhältniſſen an die Seele bringt. Der Satz iſt die höhere Einheit, welche ſich der geſtaltende Geiſt aus dem Worte gebildet hat. Der logiſche Accent hebt nun zunächſt die Beziehung des Subjekts zum Prädikate, als die einfache Seele des Satzes, heraus. Dieſer Accent des nackten Satzes ſtellt ſich als das Verhältniß von Arſis zur Theſis oder umgekehrt dar, je nachdem das Subjekt gegen das Prädikat oder das Prädikat gegen das Subjekt hervorgehoben werden ſoll *). In-

*) Es leuchtet ein, daß jeder einfache Satz, aus Subjekt, Prädikat und Kopula beſtehend, eines zwiefachen logiſchen Accents fähig iſt, je nachdem entweder das Subjekt oder das Prädikat gegen Anderes geltend gemacht werden ſoll. Der Satz: Die Roſe iſt roth, als bloße einfache Beziehung des Subjekts und des Prädikats, verknüpft zwei Hebungen (Arſen) durch die Kopula: iſt, miteinander, welche als die natürliche Senkung (Theſis) gegen Subjekt und Prädikat erſcheint. Durch die Kopula als Theſis werden aber beide Arſen miteinander vermittelt. Soll aber das Subjekt gegen ein anderes herausgehoben, oder das Prädikat im Gegenſatz zu anderen Prädikaten bezeichnet werden, ſo zeigt uns der nackte Satz entweder das Ver-

ſofern der Satz eine in ſich geſchloſſene ideelle Einheit iſt, welche die Wechſelbeziehung des Einzelnen auf das Allgemeine darſtellt, ſo entſpricht ihm auch die einfache Wechſelbeziehung von Arſis und Theſis, wodurch die lebendige Einheit von Subjekt und Prädikat dem Hörer zur Anſchauung kommt. Daß dieſem logiſchen Accent die Wortaccente, welche die Worteinheit darſtellen, untergeordnet ſind, iſt klar; denn für den Hörer verſchwindet der das Wort geſtaltende Accent gegen den höhern, der ihm die innere Beziehung des Subjekts zum Prädikate heraushebt, durchaus. So wie das einzelne Wort, als ſolches, im Satz in die höhere Einheit, welche die geiſtige Beziehung des Worts darſtellt, aufgehoben iſt, ſo iſt auch der Wortaccent in die höhere Einheit des logiſchen Accents übergegangen, ohne natürlich deshalb ganz verſchwunden zu ſein. Schon der einfachſte Satz zeigt ſich mithin, nach der Seite ſeiner Betonung, welche ihn an den Hörer bringt, als ein reiches Leben, indem darin mannigfaltige Wortaccente dem logiſchen Accente zwar untergeordnet, aber zugleich auch noch erhalten worden ſind.

Der logiſche Accent, welcher uns die ideellen Beziehungen des einfachen Satzes übergiebt, hat die Fähigkeit, ſich weiter zu entfalten, d. h. zu mannigfaltigen Unterſchieden fortzugehn, ohne die höhere Einheit einzubüßen. Dies zeigt ſich in dem durch Nebenbeſtimmungen individualiſirten Satze. Sowohl der ganze Satz, als jedes der einfachen Satzelemente hat die Fähigkeit, ſich zu nähern Beſtimmungen zu erweitern, d. h. ſich zu immer individuellerer Beſtimmtheit zu entwickeln. Da der Satz überhaupt ein geiſtiger Organismus iſt, ſo dürfen wir uns dieſe Erweiterung als ein Erzeugen neuer Unterſchiede vorſtellen, wodurch die Natur des im einfachen Satze noch eingehüllten Lebens immer klarer und entſchiedener

---

hältniß der Hebung und Senkung (trochäiſche Schwingung) oder der Senkung zur Hebung (jambiſche Schwingung). Erſteres, wenn ich ſage: Die Roſe iſt roth; letzteres, wenn ich ſage: Die Roſe iſt roth. Hier verbindet die Kopula offenbar nur die Arſis und Theſis, oder umgekehrt, zu einem Ganzen für das Gehör.

hervorbricht. Dem individualisirten Satze entspricht nothwendig auch der individualisirte logische Accent, dessen einfaches Lebensprincip darin besteht, das individuellere, konkretere Element des Satzes immer gegen das allgemeinere und abstraktere hervorzuheben, mithin letzteres unterzuordnen, ohne deshalb die Satzeinheit jemals aufzuheben*). Der logische Accent zeigt sich mithin in dem erweiterten Satze als ein erweitertes Verhältniß der Arsis und Thesis des einfachen Satzes. Die Arsis und Thesis, welche das ideelle Verhältniß der Satzelemente hervorhebt, bringt uns in dem erweiterten Satz nur seine Einheit an die Seele. Es tritt dieser logische Accent aber gegen die in den Nebenbestimmungen enthaltenen Momente des Satzes zurück. Diese treten, je nach dem Grade ihrer Wichtigkeit und individuellern Bestimmtheit durch die Betonung, wieder untereinander in das Verhältniß der Arsis und Thesis**). Der erweiterte Satz hat also, innerhalb

*) Schon in dem durch ein Adverbium, oder eine sonstige Satzbestimmung erweiterten einfachen Satze stellt sich das Gesetz des logischen Accents so dar, daß die nähere Bestimmung, als das gegen die allgemeinen Satzverhältnisse Bestimmtere und Konkretere, auch von selbst durch den Ton hervorgehoben wird, also gegen den übrigen Satz als eine Arsis erscheint. So tritt in dem Satze: Der Vater ist lange krank, oder: er ist seit seiner Rückkehr krank, im ersteren die Nebenbestimmung: lange, im zweiten: seit seiner Rückkehr als Arsis gegen den ganzen Satz als Thesis heraus; denn das Bestimmtere drängt überall das Unbestimmtere, das Konkretere das Abstraktere zurück.

**) Wenn wir z. B. den durch Nebenbestimmungen erweiterten Satz: Der Vater hat seinem Sohne dies Buch zur Aufmunterung geschenkt, hören und dem Gesetz seiner Betonung nachgehn, so unterscheiden wir zunächst denjenigen logischen Accent, welcher diesen Satz als ein Ganzes zusammenhält und als solches an die Seele bringt. Dieser Accent verknüpft das Subjekt: Vater mit dem Prädikate: geschenkt für den Hörer. Diese Tonschwingung bringt uns, wie es im Texte heißt, nur die Satzeinheit zur Erscheinung. Gegen sie erscheinen die Nebenbestimmungen wieder als Arsen. Diese verhalten sich aber untereinander, je nach dem Grade ihrer Bedeutsamkeit, wie Thesen und Arsen, so daß die Bestimmung: zur Aufmunterung in der Betonung von selbst als Arsis gegen das Objekt: Buch heraustritt, wel-

des ersten Verhältnisses von Arsis und Thesis, welches das allgemeine logische Verhältniß des einfachen Satzes ausdrückt, noch eine zweite Arsis und Thesis, welche die individualisirenden Bestimmungen hervorheben, und sie in das richtige Verhältniß zu einander setzen. Diese zweiten, für den Hörer viel stärker hervortretenden Arsen und Thesen, welche die Nebenbestimmungen herausheben und nach ihrem Werthe ordnen, erscheinen mithin gegen die erste nur die Satzeinheit darstellende Betonung gehalten, selbst als eine Arsis, gegen die letztere als Thesis. Die Betonung des erweiterten Satzes zeigt sich mithin als eine mannigfaltige Bewegung verschiedener Arsen und Thesen, welche sich der Seele als ein Ganzes darstellen. Der gebildete Geist vernimmt diese mannigfaltige Tonbewegung eben so leicht, und überschaut sie eben so rasch, als sie der gebildete Sprecher mühelos vor uns entfaltet.

Der Satz bleibt aber nicht bei der Erweiterung seiner einfachen Elemente stehn; er erzeugt auch selbstständig erscheinende Organismen aus sich, welche aber immer durch eine höhere Einheit zusammengehalten werden. So erweitert sich der Satz zum Satzgefüge, das aus zwei oder mehrern zu Sätzen ausgebildeten Gliedern besteht, welche sich uns als ein geistiges Ganzes darstellen. Diese aus Sätzen gebildete Einheit kann nun in einer doppelten Beziehung gedacht werden. Die Satzeinheit kann aus Sätzen bestehn, von gleichem grammatischen Werthe, welche aneinander gefügt worden, und durch die höhere Einheit des Gedankens miteinander innerlich zusammenhängen, während ein jeder derselben zugleich ein selbstständiges Ganzes in sich ist. Dies sind alle aus coordinirten Sätzen bestehenden Satzgefüge. Die gleiche grammatische Würde der Sätze ist dabei die wesentliche Bedingung. Durch die innere Verwandtschaft des Sinns, die Gedankenbeziehung, sind sie aber

---

ches dagegen als Thesis erscheint. Daß der besondere Sinn, welcher ein Glied des Satzes gegen einen andern Begriff als Gegensatz heraushebt, eine Veränderung des logischen Accents bewirkt, versteht sich von selbst.

wieder Momente einer höhern Einheit, welche entweder durch Partikeln vermittelt ist, in denen sich diese innere Beziehung darstellt, oder auch in einer unmittelbaren Aneinanderfügung der Sätze zur Erscheinung kommt, wo also das geistige Band nur ein inneres und nicht durch ein sinnliches Sprachelement bezeichnet ist. Letztere Form gehört vorzugsweise der Poesie oder der rhetorischen Darstellung an.

Zweitens kann die Satzeinheit durch die grammatische Unterordnung von Sätzen entstehn, welche die logische Abhängigkeit und Selbstständigkeit des einen oder mehrerer Glieder vom Hauptsatze ausdrücken. Hier ist die Einheit eine viel intensivere, denn sie beruht ja auf der Unselbstständigkeit eines Gliedes, welches sich auch in der grammatischen Form als solche darstellt. Während in der ersten Gattung der Sätze die Einheit nur auf der Verbindung von Gedanken beruht, welche aber logisch und grammatisch zugleich noch ein eigenes Leben haben, so beruht die Einheit in der unterordnenden Satzverbindung auf der logisch, wie grammatisch hervortretenden Abhängigkeit einzelner Sätze von andern. Diesen Unterschied der Satzeinheiten hat aber auch der logische Accent herauszuheben, denn er bringt ja den innern Zusammenhang des Sinns, wie er sich in der Rede darstellt, an die Seele. Die auf der Koordination der Sätze beruhenden Einheiten werden daher diese Selbstständigkeit auch in der Betonung zeigen. Demnach erscheint jeder dieser Sätze, der zugleich eine Mannigfaltigkeit von Arsen und Thesen in sich faßt, durch die Einheit des logischen Accents einmal als ein selbstständiges Ganzes, zweitens durch den Ton bezogen auf den andern Satz, mit dem er die höhere Einheit bildet *).

*) In dem Satze Göthes: „Dem Einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich däucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch", haben wir zwei beigeordnete Sätze, von denen jeder in sich eine durch den Sinn bedingte Menge von Hebungen und Senkungen in der Betonung fordert. Die Partikel aber, welche den zweiten Satz als Gegensatz an den

Der logiſche Accent, welcher die innere Beziehung koordinirter Sätze zur Anſchauung zu bringen hat, zeigt ſich nun entweder allein in dem Tone, welcher den erſten Satz noch auf einen zweiten mit ihm innerlich verbundenen bezieht; (dies iſt dann der Fall, wenn keine verknüpfende Partikel die innere Beziehung zweier zu einem Ganzen verbundener koordinirter Sätze ausdrückt, ſondern ſie unvermittelt nebeneinander geſtellt ſind*), oder der logiſche Accent hebt die vermittelnde Partikel hervor und giebt uns dadurch ſogleich die Anſchauung der Satzverbindung. Dieſe vermittelnden Partikeln zerfallen in anfügende, fortſetzende, mittheilende, ausſchließende, vergleichende und entgegenſetzende. Sie hat alſo der logiſche Accent, je nach ihrer verbindenden Kraft, auch herauszuſtellen. So drücken die ausſchließenden, vergleichenden und entgegenſetzenden Partikeln (entweder, oder, wie, aber, allein u. ſ. f.) eine viel intenſivere Vereinigung koordinirter Sätze aus, als die anfügenden, fortſetzenden und eintheilenden, daher auch der logiſche Accent

---

erſten anſchließt, erhält den Ton darum, weil durch ſie die ideelle Beziehung beider Sätze ausgedrückt iſt. Durch den Accent, womit dieſe Partikel verſehen wird, erſcheinen nun beide grammatiſch ſelbſtſtändigen Sätze als Glieder einer höhern Einheit, des Gedankens. Man wird in der Betonung der beiden coordinirten Sätze durchaus den zweiten Satz, als Ganzes betrachtet, nicht als eine Theſis zum erſten Satze, als Arſis vernehmen. Es ſind vielmehr zwei innerlich miteinander verbundene rhythmiſche Schwingungen von gleichem Werthe, welche durch den Accent der Partikel zu einem rhythmiſchen Ganzen vermittelt werden.

*) Iſt keine vermittelnde Partikel da, ſo muß der Ton allein die innere Beziehung herausheben. So in der bekannten Stelle der Glocke:

Die Leidenſchaft flieht,
Die Liebe muß bleiben;
Die Blume verblüht,
Die Frucht muß treiben.

Hier ſind coordinirte Sätze nur nebeneinander geſtellt. Der Ton hat allein die ideelle Beziehung des Gegenſatzes herauszuheben, wodurch ſie als Glieder eines Ganzen erſcheinen. Sie ſtehn aber unter einander gleichfalls nicht im Verhältniß von Arſis und Theſis.

die engere Verbindung der erſteren durch die Stimme auszudrükken hat *).

Die zweite Gattung der Satzverbindung, welche auf der logiſchen Abhängigkeit und Unterordnung des einen Gliedes unter den Hauptſatz beruht, hat auch der logiſche Accent als eine ſolche auszudrücken. Diejenigen Sätze, welche nun im Gegenſatz der erſteren das logiſche Verhältniß von Grund und Folge, Bedingung und Bedingtem, Urſach und Wirkung, Einräumung und Beſchränkung, Subſtanz und Accidenz ausdrücken, müſſen auch durch den logiſchen Accent dem Hörer in einer ſolchen Beziehung dargeſtellt werden. Hier zeigt der Accent, welcher beide Sätze verknüpft, das Verhältniß von Arſis und Theſis im Großen, welches dem logiſchen Verhältniß von Grund und Folge, Subſtanz und Accidenz, Bedingendem und Bedingtem entſpricht; gleichviel ob wirkliche Partikeln dies Verhältniß der Sätze ausdrücken, oder ob ſie weggefallen ſind und das Verhältniß nur in der grammatiſchen Stellung der Sätze liegt **). Der logiſche Accent umfaßt mit-

*) Je inniger zwei koordinirte Sätze durch den Gedanken aufeinander bezogen ſind, deſto mehr hat auch der Ton, welcher der verbindenden Partikel gegeben wird, dieſe Verbindung hervorzuheben. Es iſt aber einleuchtend, daß z. B. ausſchließende oder entgegenſetzende Partikeln wie entweder, oder, aber, allein offenbar eine engere Gedankenbeziehung, eine organiſchere Verbindung zwiſchen zwei beigeordneten Sätzen ausdrücken, als nur anfügende und fortſetzende Partikeln. Durch ſie iſt ein viel äußerlicherer Zuſammenhang geſetzt. Dieſen Gegenſatz des mehr oder minder Organiſchen in der Verbindung hat aber der Accent auch darzuſtellen. Die Betonung hebt dies auch, als Folge der innern Anſchauung des mehr oder weniger lebendigen Organismus der Gedanken, ganz unwillkührlich heraus.

**) Wenn man genau auf den logiſchen Accent bei untergeordneten Sätzen achtet, ſo wird man zwiſchen der logiſchen Abhängigkeit und dem, wovon ſie abhängig iſt, ein Analogon in dem Verhältniß von Theſis zur Arſis finden. Der abhängige Satz entſpricht natürlich der Theſis, der übergeordnete der Arſis. In der Stelle:

Wenn ihr's nicht fühlt — ihr werdet's nicht erjagen!

tritt auch der bedingte Satz gegen den erſten bedingenden von ſelbſt durch die Betonung in das Verhältniß von Theſis zur Arſis. Jeder Satz hat

hin, dem Gedanken entsprechend, dieſe Art der Satzverbindungen vielmehr als ein geſchloſſenes Ganzes, als die koordinirten. Während der logiſche Accent, welcher koordinirte Sätze verbindet, vielmehr zwei oder mehreren zu einem rhythmiſchen Ganzen verbundenen Versfüßen gleicht, welche zwar eine rhythmiſche Einheit bilden, aber doch metriſch ſelbſtſtändig ſind, ſo erſcheint dagegen der logiſche Accent, welcher in den verbundenen Sätzen die Abhängigkeit des einen von dem andern dem Hörer darlegt, als ein Versfuß, deſſen Glieder das Verhältniß von Arſis und Theſis darſtellen.

Wenn der logiſche Accent, der Haupt- und Nebenſätze verknüpft, dieſelben als eine Einheit von Arſis und Theſis ertönen läßt, ſo iſt dies nicht alſo bei dem Zwiſchenſatze der Fall. Dieſer trennt die Glieder ſeines übergeordneten Satzes und zwar in natürlicher Stellung. Hier hat der logiſche Accent auch den durch eine Nebenbeſtimmung getrennten Satz als eine geſchloſſene Einheit zu markiren. Der Ton fällt mithin in dem Zwiſchenſatze ab, um ſich wieder in dem Hauptſatze zur erſten Tonſchwingung zu erheben. Der Zwiſchenſatz erſcheint daher nicht als eine bloße Theſis gegen eine Arſis, ſondern hat die doppelte Beziehung, eine Theſis ſowohl

---

natürlich ſeine beſondern Tonſchwingungen wieder in ſich ſelbſt; er aber als Ganzes gefaßt, ſtellt durch den logiſchen Accent ſeine Ueber- oder Unterordnung nothwendig für den Hörer dar. Daſſelbe gilt auch bei größeren Satzgefügen. In den Schillerſchen Verſen:

Etwas fürchten und hoffen und ſorgen
Muß der Menſch für den kommenden Morgen,
Daß er die Schwere des Daſeins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaß der Tage.

wird der logiſche Accent in dem zweiten, den Grund und Zweck angebenden Satze, gegen welchen der erſte als unſelbſtſtändig erſcheint, indem er durch den letzteren erſt ſeine Bedeutung, alſo ſeine Begründung erhält, als Arſis erſcheinen, gegen den erſteren als Theſis. So viel Hebungen und Senkungen nun auch jeder dieſer Sätze in ſich ſelbſt hat, ſo dringt er doch, als Ganzes gefaßt, wieder als Hebung oder Senkung an die Seele. Ueberall iſt der logiſche Accent das Abbild des Gedankenverhältniſſes.

gegen die erste, als die zweite Arsis zu sein, worin sich der Hauptsatz abschließt. Jeder Zwischensatz offenbart mithin in Verbindung mit seinem Hauptsatze im logischen Accente die Bewegung des Creticus, welche als ein Ganzes vernommen wird und eine von der Arsis, dem Hauptsatze, ausgehende, zur Thesis, dem Zwischensatze, fortgehende und sich wieder zur Arsis, dem hergestellten Hauptsatze, erhebende und abschließende Schwingung darstellt *). Der logische Accent eines durch mehrere Zwischensätze unterbrochenen Hauptsatzes zeigt uns mithin eine fortlaufende Schwingung ineinandergefugter Cretici, welche sich aber als ein geschlossenes Ganzes darstellen. Die Recitation wird natürlich mit der Vermehrung der Neben- und Zwischensätze um so schwieriger, als der logische Accent die ganze Summe der Unterordnungen und beiherspielenden Bestimmungen auch, unbeschadet der im Hauptsatze enthaltenen Einheit, ausdrücken soll.

Während der Zwischensatz auch grammatisch mit den Gliedern des Hauptsatzes verknüpft ist, und daher auch durch die Betonung in ein inneres Verhältniß zu dem letzteren gesetzt werden muß, so

*) Man kann das oben entwickelte Gesetz des logischen Accents für den Zwischensatz an jedem Satze der Art wahrnehmen. Der Zwischensatz ist einmal innerlich auf den Hauptsatz bezogen; diese innere Beziehung muß der logische Accent herausheben durch die gegen den beginnenden Hauptsatz zwar abfallende, aber doch sich mit ihm zu einem Ganzen verbindende Tonschwingung. Aber der Hauptsatz erhebt sich wieder zu seiner Herstellung; er nimmt also von selbst einen Aufschwung und der Ton, durch welchen er sich wieder mit seinem ersten Theile verknüpft, erscheint mithin ganz natürlich als eine Arsis für das Gehör. Es versteht sich von selbst, daß der Zwischensatz in sich selbst wieder, wie jeder andere Satz, mannigfaltige Arsen und Thesen in sich begreifen kann; welche aber seine allgemeine Natur, gegen den vorhergehenden und wiederaufgenommenen Hauptsatz, als Senkung zu erscheinen, durchaus nicht aufheben. Diese Senkung oder Thesis des Zwischensatzes, welche nur sein logisches Verhältniß zum übergeordneten Satze abspiegelt, tritt uns daher wieder als eine Einheit entgegen, welche in sich selbst mannigfaltige Unterschiede der Betonung zuläßt. Den sich mehrenden ideellen Unterschieden und Beziehungen des Gedankens entsprechen in gleicher Weise immer auch logische Accente, welche die logischen Verhältnisse für die Seele des Hörers auseinanderlegen.

Digitized by Google

hebt die Parentheſe dieſen innern Zuſammenhang der Satzgliederung gänzlich auf und erſcheint daher auch als ein ſelbſtſtändiger Satz, welcher nur durch den Sinn eine Beziehung zur Rede hat, bisweilen aber auch wie eine nur beiläufige, ganz den Sinn unterbrechende Bemerkung erſcheint. Dieſe Aufhebung des innern grammatiſchen Zuſammenhangs hat nun der logiſche Accent ebenfalls auszudrücken. Die Tonſchwingung ſetzt ſich alſo in ihm nicht, wie im Zwiſchenſatze, fort, ſondern ſie wird durch eine mit ihr gar nicht verwandte Schwingung plötzlich unterbrochen. Wie die Parentheſe den logiſchen Gang der Rede durch eine eingeſchobene, nur gelegentliche Bemerkung unterbricht, ſo hat auch der Accent durch die Aenderung und den Abfall des Tons, verbunden mit der dadurch bedingten Pauſe vor und nach der Parentheſe, dieſes Verhältniß wiederzugeben. Der Ton ſetzt alſo hier am Schluſſe der Parentheſe in die verlaſſene und plötzlich gehemmte Schwingung wieder ein. Der Accent der Parentheſe verhält ſich alſo durchaus nicht wie eine Theſis zu einer vorhergehenden und nachfolgenden Arſis; er zeigt ſich vielmehr als eine die jedesmalige Tonſchwingung unterbrechende, mit dieſer nicht verwandte Schwingung, welche allerdings die Lebhaftigkeit der Bewegung erhöht, indem nach ihr ſich die verlaſſene Betonung wieder in voller Kraft herſtellt*).

*) Niemand wird z. B. die ziemlich lange Parentheſe in der Erzählung des ſchwediſchen Hauptmanns (Wallenſteins Tod Akt 4 Scene 10):

Doch Oberſt Piccolomini —
Ihn machte
Der Helmbuſch kenntlich und das lange Haar,
Vom raſchen Ritte war's ihm losgegangen —

in der Betonung wie einen Zwiſchenſatz behandeln. Die Pauſe vor und nach der Parentheſe und der Abfall des ganzen Tons, eingeleitet durch die Pauſe, wodurch der ganze Satz nur als Beiherſpielendes bezeichnet wird, hebt durchaus die Vorſtellung eines mit dem Hauptſatze wirklich zuſammenhängenden Zwiſchenſatzes auf. Wer ihn als Zwiſchenſatz durch die Tonſchwingung behandelte, würde die ganze Wirkung zerſtören und ein ſchiefes Verhältniß für die Auffaſſung hervorrufen. Innerhalb dieſer Parentheſe, als ein Ganzes, erſcheint aber die letzte Zeile wieder als eine Nebenbeſtim-

Der logiſche Accent hat, nach unſerer Darſtellung, ſeine Aufgabe durchaus erfüllt, wenn er dem Hörer den logiſchen Sinn der ganzen Rede zugleich mit der ganzen Summe der ideellen Beziehungen, in welche ſich dieſelbe verzweigt, je nach ihrem Werthe, durch die Betonung abſpiegelt. Der logiſche Accent iſt alſo ein Reſultat des Verſtändniſſes. Der falſch oder unklar aufgefaßte Sinn muß auch eine falſche oder unklare Betonung nach ſich ziehn. Dieſe erweckt in dem Hörer den peinlichen Zuſtand durch den Ton zu einer Bewegung angeregt zu werden, welche ſein Verſtand alsbald aufheben und verändern muß. Die erſte Bedingung in aller Recitation iſt daher das klare, bis in die innerſten Bezüge jedes Satzes eindringende Verſtändniß, welches ſich alle grammatiſchen und logiſchen Verhältniſſe auseinanderlegt, der richtige logiſche Accent iſt dann eine nothwendige Folge. Man ſorge mithin zunächſt für eine vollſtändige Auffaſſung des einzelnen Gedankens, ohne welche auch die Kunſt der Rede immer ohne Wirkung bleiben muß. Der logiſche Accent, deſſen inneres Geſetz wir aus dem logiſchen Satzverhältniſſe abgeleitet, iſt daher ſtets Eigenthum eines gebildeten Geiſtes, dem ſich der Sinn der Rede nach ſeinen Beziehungen richtig erſchließt. Er iſt daher auch nicht eine Prärogative des Künſtlers, ſondern nur die negative Bedingung für den künſtleriſchen Vortrag,

---

mung zum Vorhergehenden, welches auch durch die Betonung bezeichnet werden muß, ohne daß hier die Tonſchwingung der Parentheſe direkt verlaſſen wird. Je beiläufiger und mit dem Sinne des Ganzen zuſammenhangsloſer eine Parentheſe eingeſchaltet iſt, deſto entſchiedener muß der Abfall und die Aenderung des Tons dies auch herausheben. So in der Rede der Desdemona zur Emilia (Othello Akt 4 Sc. 3):

Mein Herz hängt ſo an ihm,
Daß ſelbſt ſein Zorn, ſein Trotz, ſein Eigenſinn —
Komm ſteck mich los — mir lieb und reizend dünkt.

Der logiſche Accent hat dieſe das Pathos der Empfindung plötzlich unterbrechende Parentheſe auch durch eine völlig veränderte Tonſchwingung wiederzugeben, ſo daß aus ihr, als einer unerwarteten Hemmung, der urſprüngliche Ton wieder hervortaucht. Daß alſo dieſe ſich nicht wie eine Theſis zur Arſis verhält, iſt klar.

den wir aber leider bei der im Ganzen geringen allgemeinen Gedankenbildung der Schauspieler oft verletzt sehn. Da der logische Accent das Produkt des Verstandes ist, so wird er auch von jedem, unabhängig von seiner künstlerischen Begabung, vermittelst seiner Bildung getroffen werden müssen. Der falsche und unklare Accent wird sich daher durch die erweckte richtige und klare Einsicht in das Verständniß der Rede jedesmal aufheben und durch den richtigen ersetzen lassen.

Der symbolische Accent.

Der logische Accent erscheint aber in künstlerischer Beziehung nur als die Vorstufe zu demjenigen Accent, welcher die Anschauung, die der Sinn des Gesprochenen in dem Hörer erzeugt, auch durch den Ton versinnlicht. Diesen bezeichneten wir in der Eintheilung des besondern Theils als den *symbolischen Accent*, indem der Ton, mit welchem die einzelnen Elemente der Rede gesprochen werden, dem Hörer die Anschauung selbst überliefert und abspiegelt. Da nun jedes Symbol auf einer innern Verwandtschaft des Gedankens und des sinnlichen Objekts beruht, so daß letzteres die Anschauung des ersteren durch sich selbst mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorruft, so dürfen wir auch mit Recht denjenigen Accent den symbolischen nennen, welcher durch den Ton, der das Wort an den Hörer bringt, auch die Anschauung seines Inhalts in der Seele des Vernehmenden erzeugt. Hier befinden wir uns auf dem eigentlichen Boden der Kunst. Wenn der abstrakte Verstand und die fortschreitende Intelligenz die Worte zu bloßen Zeichen herabsetzen, denen sie ihre Bedeutung geben, ohne daß sie an sich schon, d. h. durch den Ton, diese Vorstellung erwecken, so ist es die Sache des künstlerischen, namentlich des dichterischen Vortrags, diese *Zeichen* der Intelligenz durch die Betonung so viel als möglich wieder auf das *Symbolische* zurückzuführen. Denn dadurch wird im Elemente der Rede wieder eine Durchdringung von Form und Inhalt,

von Bild und Anſchauung hervorgebracht, welche das Weſen aller Kunſt iſt. Es folgt aus dem Geſagten, daß, je mehr ſich die Rede der reinen Gedankenbewegung nähert, je abſtrakter ihr Inhalt iſt, deſto mehr auch der ſymboliſche Accent zurücktreten müſſe. Je phantaſiereicher dagegen die Form der Rede, je mehr ſich ihr Inhalt in ſinnlicher Anſchauung darſtellt, deſto energiſcher muß auch der ſymboliſche Accent zu ſeinem Rechte kommen. Für den Schauſpieler eröffnet ſich demnach in der Bildung und Anwendung des ſymboliſchen Accents ein ſehr weites und fruchtbares Gebiet. Wie der Dichter den Gedanken in ſinnlicher Geſtalt anzuſchauen vermag, ſo iſt es auch die Sache des Schauſpielers, mit Freiheit den ſymboliſchen Accent anwenden zu können. Er beruht auf der geſtaltenden Kraft, welche dem Ton zugleich die Anſchauung des Begriffs mittheilt und den Begriff ſchon durch den Ton in das geſprochene Wort hineinbannt.

Der ſymboliſche Accent hat aber auch ſeine Stufen. In ſeiner erſten oder unmittelbarſten Geſtalt erſcheint er, indem er diejenigen Worte wiedergiebt, welche den artikulirten Laut nachbilden und malen. Jede Sprache beſitzt ſolche Ausdrücke, in denen der artikulirte Laut vom Gehör vernommene, unartikulirte Töne abſpiegelt und uns alſo den ganzen Eindruck derſelben nachahmend bezeichnet (zwitſchern, knarren, ruſcheln, rauſchen, blöken, ziſchen). Aber dieſe Ausdrücke gehören den Anfängen der Sprache an; der Menſch, welcher die ganze Fülle des Eindrucks durch den artikulirten Laut wiederzugeben trachtet, wendet ſich in dieſem Triebe zunächſt denjenigen Objekten zu, welche ihn durch die hörbaren, unartikulirten Laute nöthigen, dieſelben in artikulirten Lauten nachzubilden. Der Menſch verhält ſich aber in dieſer erſten Thätigkeit nur in ſehr geringem Maaße ſprachbildend, denn der von ihm vernommene Ton wird nur in dem Elemente des artikulirten Tons nachgeahmt, nicht der ideelle Eindruck eines Objekts auf das Gemüth im Laute wiedergegeben. Solche Ausdrücke zeigen uns mithin den Sprachſinn noch auf ſeiner erſten Stufe und erſcheinen

auch im Verlauf der Sprachentwickelung nur noch als Reste, gleichsam als Erinnerungen des untergeordneten Standpunkts der Sprachthätigkeit. Der symbolische Accent ist also auch in dem Wiedergeben derartiger Worte natürlich am wenigsten schöpferisch, weil hier das Wort an sich schon den Eindruck malt, und der Sprechende es nur getreu und deutlich wiederzugeben hat. Der Mensch hat also beim Sprechen dieser unartikulirte Töne nachbildenden Ausdrücke am wenigsten aus sich hinzuzuthun, die Sprache hat also schon selbst das ganze Geschäft des Malens übernommen. Von einer künstlerischen Thätigkeit ist also auch hier noch nicht die Rede.

Weil die Sprache auf dieser untersten Stufe nur unartikulirte Töne nachgebildet hat, so darf der Sprechende, gerade vom künstlerischen Standpunkte aus, das symbolische oder vielmehr malende Element im Tone nicht zu sehr hervorheben, um uns nicht auf einen Standpunkt zurückzuversetzen, dem wir durch unsere ganze Entwickelung schon entwachsen sind. Wer hier ein besonderes Gewicht auf das Malen des Tons legt, verkennt die Natur dieser Stufe und die Aufgabe des Künstlers, der zwar das Zeichen für den Hörer zur Anschaulichkeit bringen, nicht aber das Unorganische des Geräusches über das Organische des artikulirten Tons erheben soll. Da in der Nachahmung der unartikulirten Töne durch artikulirte immer ein gewisser Widerspruch bleibt, da die erstern doch in die letztern nicht ganz aufgehn können, so hat auch der symbolische Accent auf dieser ersten Stufe im Ausdruck solcher Wörter, wenn nicht etwa eine ganz besondere Intention des Dichters das Gegentheil bedingt, mehr das artikulirte Element herauszuheben, d. h. also den eigentlich nachahmenden Ton dagegen zurücktreten zu lassen *).

*) Ueber die Natur dieser unmittelbar nachahmenden Bezeichnungen sagt Humboldt im angeführten Werke S. 79: „Da die Nachahmung hier immer unartikulirte Töne trifft, so ist die Artikulation mit dieser Bezeichnung gleichsam im Widerstreite; und je nachdem sie ihre Natur zu wenig oder zu heftig in diesem Zwiespalt geltend macht, bleibt entweder zu viel des Unartikulirten übrig, oder es vermischt sich bis zur Unkennbarkeit.

Der symbolische Accent muß auf dieser Stufe daher mit großer Vorsicht und Mäßigung angewendet werden, weil das auf denselben gelegte Gewicht das Element des Unartikulirten ungebührlich erhebt. Man findet es auch nicht selten bei untergeordneten Schauspielern, daß sie, weil ihnen keine höhere Art des symbolischen Accents zu Gebote steht, sich auf diese Art der Tonmalerei beschränken, wo ihre ganze Kunst im Grunde nur eine grobe Kopie der Arbeit ist, welche die Sprachbildung in ihren Anfängen schon übernommen hat.

Die zweite, höhere Form des symbolischen Accents ist die, wo er das in den Kreis der sinnlichen Anschauung Fallende durch den Ton zu versinnlichen strebt. Mit dieser Stufe beginnt auch eigentlich erst die Kraft des symbolischen Accents. Zunächst gehören hierher die Ausdrücke, welche die Eindrücke der Sinneswahrnehmungen bezeichnen und die der Künstler durch den symbolischen Accent mit derjenigen Energie auszustatten hat, daß er dem Hörer in dem Tone zugleich die Anschauung überliefert. Wir erinnern hier an den ganzen Kreis aller eigentlichen und übertragenen Bezeichnungen der durch die Sinne uns werdenden Eindrücke, wie z. B. rauh, weich, sanft, zart, zackig, holprich, scharf, starr, schwer, welche zunächst Eindrücke des Tastsinns bezeichnen, dann auf analoge Eindrücke anderer Sinne, endlich auf geistige und sittliche Eigenschaften übertragen worden sind. Dieselbe Bewegung haben fast alle Bezeichnungen für Sinneseindrücke durchlaufen. Der symbolische Accent besteht nun in derjenigen Virtuosität, allen den eigentlichen und übertragenen Ausdrücken dieser Gattung, durch den Ton eine solche Farbe zu geben, daß sie sich dem Hörer in ihrer ursprünglichen Kraft darstellen und ihn zur lebhaften Anschauung und Reproduktion des Eindrucks nöthigen.

Aus diesem Grunde ist diese Bezeichnung, wo sie irgend stark hervortritt, nicht von einer gewissen Rohheit freizusprechen." Wir haben eben für die Anwendung dieser ersten Stufe des symbolischen Accents aus dieser Auffassung die nothwendige Konsequenz gezogen.

Der symbolische Accent erweitert sich nun, indem er auch den Kreis des ganzen Natur-Lebens in seinem ununterbrochenen Prozesse und die Fülle der Metaphern, zu welchen alle diese Ausdrücke verarbeitet worden sind, durch den Ton zur Anschauung bringt. Hier hat der symbolische Accent die höhere Aufgabe, gleichsam dies Werden, den Prozeß selbst, durch den Ton zu veranschaulichen und denselben mit dieser Anschauung zu sättigen. Als Beispiele führen wir an: grünen, blühen, welken, verwesen, duften, strömen, wachsen, quillen, wallen u. s. f. Wir rechnen alle Ausdrücke hierher, welche Anschauungen des Naturlebens und physisch-somatische Erscheinungen bezeichnen, mit allen ihren mannigfaltigen Uebertragungen auf das geistige und sittliche Gebiet*). Der symbolische Accent der letzteren Gattung erfordert offenbar eine größere gestaltende Kraft als der, welcher sich auf die Darstellung bloßer Sinneswahrnehmungen beschränkt; denn er hat hier das Leben und Weben in seiner Geburtsstätte selbst zu ergreifen und es durch die Energie eines analogen Tons in der Seele des Hörenden wieder zu entzünden**).

Wenn der symbolische Accent auf dieser Stufe den ganzen Umfang aller sinnlichen Erscheinungen und des ganzen Naturlebens mit allen auf das Uebersinnliche übertragenen Bedeutungen durch den Ton zur Anschauung bringt, so geht er nun auch dazu fort, das Uebersinnliche, die Welt der Begriffe, durch den Ton zu symbolisiren und gleichsam den Gedanken durch die Energie des

*) Wir führen noch beispielsweise an: wogen, schwellen, blitzen, strahlen, ferner Ausdrücke, welche theils Erscheinungen des physischen, theils des seelischen Lebens bezeichnen, wie: grollen, wüthen, schauern, jauchzen, zittern, beben, schwelgen, zucken u. s. f.

**) Eine vortreffliche Aufgabe für den symbolischen Accent dieser Stufe ist z. B. das Göthesche Gedicht aus dem westöstlichen Divan: „In tausend Formen magst du dich verstecken" u. s. f., weil der Dichter hier das Naturleben in seiner ganzen symbolischen Wirkung zugleich immer in ein einziges anschauungsreiches Prädikat zusammenfaßt, welches nur durch die Kraft des symbolischen Accents, im Sinne des Dichters, wiedergeboren werden kann.

Tons in die Anſchauung hinüberzuführen. Dies iſt die ſchwierigſte und höchſte Form, bis zu welcher der ſymboliſche Accent ſich ſteigern kann, und ſeine Anwendung erfordert das bedeutendſte Maaß ſymboliſchen Sinnes und von Bildkraft. Während diejenigen Ausdrücke, welche die Erſcheinungen der Sinnenwelt und des natürlichen Univerſums bezeichnen, durch ſich ſelbſt ſchon, d. h. durch die Natur ihrer Elemente, die artikulirten Laute, ihrem Inhalte verwandter ſind, ſo treten dagegen alle diejenigen Worte, welche überſinnliche Anſchauungen ausdrücken, vielmehr als Zeichen in unſerer Vorſtellung auf, welche nach der Seite des Lauts wenig oder gar keine Verwandtſchaft mehr mit dem Sinne darbieten, den ſie ausdrücken.

Die Sprache iſt von der Bezeichnung der Sinnenwelt und den Eindrücken derſelben auf das Gemüth ausgegangen und hat ſich allmälig zur Bezeichnung der überſinnlichen Begriffe erhoben. Wenn auch die letzteren größtentheils in einer ſinnlichen Anſchauung wurzeln, ſo iſt doch dieſe im Verlauf der Entwickelung größtentheils zurückgetreten und ganz der überſinnlichen Bedeutung gewichen, welche fortan als die eigentliche erſcheint, ohne daß man bei ihr noch an den ſinnlichen Ausgangspunkt erinnert wird. Wer denkt z. B. bei den Ausdrücken erfaſſen, begreifen, Vernunft u. ſ. f. noch an die ſinnliche Wurzel. Die Vorſtellung vernimmt in ihnen nur die Zeichen für überſinnliche Begriffe. Nun iſt aber der Zuſammenhang der Laute mit der Bedeutung in allen die Eindrücke der Sinnenwelt abſpiegelnden Worten viel enger, als in den Zeichen für überſinnliche Anſchauungen. Die Bedeutſamkeit des Lautes, das Produkt der Verwandtſchaft des Zeichens mit dem bezeichneten Objekte, wird daher vorzugsweiſe auf derjenigen Stufe der Sprachthätigkeit heimiſch ſein, wo dieſe die ganze Fülle des unmittelbaren Lebens, die lebhaften Eindrücke der Sinnenwelt wiederzugeben bemüht iſt. Je weiter ſich die Sprache von dieſem Kreiſe entfernt, deſto mehr tritt auch die urſprüngliche Bildkraft der Sprache in der Durchdringung des Lauts mit dem Gegenſtande zurück, und

weicht derjenigen Bezeichnung, in welcher wir kaum noch an die Verwandtschaft des in dem Laute liegenden Charakters mit dem Begriffe erinnert werden.

Der symbolische Accent der zweiten Stufe hat nun, wie wir gezeigt, die Aufgabe, die ganze, schon im Laute größtentheils vorgebildete Bedeutsamkeit auch durch den Ton zu versinnlichen. Er führt also dem Hörer eine ununterbrochene, wechselnde Reihe von Bildern vor, welche sich durch die Farbe des Tons, zu klarer Anschaulichkeit gegen einander abgrenzen. Der symbolische Accent der dritten Stufe aber bannt auch noch die übersinnliche Anschauung, welche das Zeichen erweckt, in den Ton, und verwandelt gleichsam die bloßen Zeichen für unsinnliche Begriffe in symbolische Töne für den Hörer, welcher mit ihnen zugleich die Ideen auf sich eindringen fühlt. Der Meister dieser Stufe legt also z. B. in die Ausdrücke: fürchten, hoffen, verwundern, segnen, verachten, sehnen u. s. f. durch den symbolischen Accent die ganze Fülle der Anschauungen, welche sie erwecken, in den Ton und übergiebt in ihm dem Hörer die unsinnlichen Begriffe mit ihrem durchsichtigen Leibe. Wer des symbolischen Accents mächtig ist, der wird uns im Tone, mit welchem er z. B. die Begriffe keusch, züchtig, verschämt, jungfräulich ausspricht, zugleich die Anschauung der sittlichen Empfindung an unsere Seele bringen, welche sie alle in uns anregen; wir werden bei dem Begriffe: feig, muthig, keck die sittliche Stimmung, welche sie hervorrufen, schon durch den Ton überkommen; in dem namenlosen Sehnen die ganze Unbestimmtheit und Weite des Gemüths, in der unendlichen Liebe die Unerschöpflichkeit und das Unbegrenzte, vermittelst des Accents empfinden. Man kann sich diese Beispiele beliebig vermehren, wozu jedes gute lyrische Gedicht, jede dichterische Schilderung von Seelenzuständen genugsam Gelegenheit bietet.

Der symbolische Accent dieser dritten Stufe bietet aber noch eine zweite Seite dar, welche wir für die Spitze dieses ganzen Gebiets halten, indem er nämlich die Summe von Vorstellungen

welche ein Gegenſtand in uns anregt, abſpiegelt und die mannigfaltigen Nüancen und Beziehungen, in welche ein und derſelbe Begriff geſetzt iſt, auch durch die entſprechende Färbung des Tons wieder hervorruft. Hier wird der ſymboliſche Accent mit ſchöpferiſcher Kraft auf einen Schlag einen Reichthum von Beziehungen in uns entzünden, und dadurch die größten Wirkungen auf unſer Gemüth ausüben. Zur Anſchaulichkeit des Gedankens diene ein Beiſpiel. Wenn es in der Bürgſchaft heißt: Möros ſchlich, den Dolch im Gewande, ſo ſoll der ſymboliſche Accent, mit welchem der Dolch betont wird, in uns die Vorſtellung der heimlich wirkenden Mordwaffe, mit allem Unheimlichen, welches dieſer Begriff in uns erzeugt, plötzlich vor unſere Seele rufen. Wenn in der Götheſchen Mignon das geheimnißvolle Land als das bezeichnet wird, wo „die Myrthe ſtill und hoch der Lorbeer ſteht," ſo ſoll der ſymboliſche Accent auch die Anſchauung dieſer Gegenſätze, welche die Prädikate andeuten, vor die Seele bringen. Wir wollen, vermittelſt des Tons, die geheimnißvolle Myrthe mit ihrer ethiſchen Beziehung und den zur Verherrlichung beſtimmten Lorbeer, das Symbol des Ruhms, an unſerm Geiſte vorübergehn ſehn.

Auch die verſchiedenen Bezüge, in welchem ein Objekt gedacht iſt, wird der ſymboliſche Accent jedesmal der Seele überliefern müſſen. Das Kreuz wird eine andere Farbe des Tons erhalten, wenn es den martervollen Tod bezeichnet (das ſollſt du am Kreuze bereuen), und wenn es das chriſtliche Symbol bezeichnet (wie ſich in der herrlichen Erzählung des Euſebio in Calderons Andacht zum Kreuz die ganze religiöſe Stimmung immer in dieſe einzige Anſchauung concentrirt). Der Ton hat auch dieſen Unterſchied abzuſchatten. Der ſymboliſche Accent wird uns in der Farbe des Tons mit dem er z. B. das Wort Leben ausſpricht, auch ſeine jedesmaligen Bezüge, in denen es gedacht und angeſchaut worden iſt, abſpiegeln. Wenn Mephiſtopheles zum Fauſt ſagt: „Damit du, losgebunden, frei, erfahreſt, was das Leben ſei," ſo wollen wir durch den ſymboliſchen Accent die ganze Vollſaftigkeit des Genuſſes

empfinden, welchen Mephistopheles in den Begriff des Lebens concentrirt, dem unfruchtbaren Brüten des Faust gegenüber.

Diese Andeutungen werden den Begriff des symbolischen Accents in seinen verschiedenen Stufen klar gemacht haben. Die Belege dazu wird sich Jeder leicht vermehren können. Uns war es um die Erfassung dieses für den dramatischen Künstler unendlich wichtigen und doch noch fast gar nicht beachteten Begriffs des symbolischen Accents in der Stufenfolge seiner Bedeutung und der wachsenden schöpferischen Kraft, welche er zu seiner Verwirklichung fordert, zu thun. Man sieht aus der Entwickelung, daß auf der Anwendung des symbolischen Accents die tiefsten Wirkungen auf unser Gemüth beruhen, zugleich aber auch, daß, je schöpferischer er auftritt, wie namentlich auf seiner dritten Stufe, er desto mehr sich auch der Lehr- und Lernbarkeit entzieht. In seiner glücklichsten Anwendung offenbart sich die hohe künstlerische Kraft, welche eine ganze Summe von Vorstellungen blitzähnlich in den Ton bannt und dadurch plötzlich die ganze Seele des Hörers mit diesen Anschauungen erhellt. So wenig nun zwar die schöpferische Kraft, welche der symbolische Accent voraussetzt, durch Lehre mitgetheilt zu werden vermag, so unendlich anregend wird doch eine von feinem Kunstsinn und von gestaltender Macht des Tons unterstützte Anweisung wirken können. Wir haben die Stelle im Organismus bezeichnet, wo der symbolische Accent als Disciplin auftritt. Es würde nun eine sehr fruchtbare Uebung sein, wenn zunächst kleinere dichterische Ganze, besonders lyrische Gedichte von großer symbolischer Anschaulichkeit, nur in Rücksicht dieses Punktes durchgegangen und die ganze Fülle der symbolischen Accente von dem Lehrenden ins Bewußtsein gehoben und dann durch den Ton ins Leben gerufen würde. Wo Bildkraft des Tons und dichterische Anschauung walten, da werden wenige gründlich nach dieser Seite hin durchgesprochene Gedichte hinreichen, um selbstständig den symbolischen Accent anwenden zu lernen. Aber auch dem geringer Begabten wird wenigstens eine Fülle von Anschauungen erweckt, welche ihn, wenn

auch nicht auf den Gipfel der Ausführung, doch auf Höhepunkte führen, die er ohne ein solches bewußtes Eingehn in dieses Gebiet niemals erstiegen, ja vielleicht nie geahnet hätte. Es wären dann im weitern Verlauf einzelne dramatische Charaktere zur Aufgabe zu machen und die symbolischen Accente der verschiedenen Stufen, durch welche sich ein so reiches Leben abspiegelt, je nach ihrer Bedeutung, allseitig zu behandeln. Es gehört schon ein gebildetes Kunstorgan dazu, um in einem Charakter diejenigen Stellen herauszufinden, in welchen der symbolische Accent vorzugsweise eine Summe von Anschauungen in uns wach rufen soll*).

Die rhythmische Schwingung.

1. Der Rhythmus der Prosa.

Der logische Accent giebt dem Hörer das Verständniß der Rede und beruht, wie wir gesehn, auf denselben Gesetzen, als der Bau des Satzes nach seinen logischen Verhältnissen, welche er durch den Ton nur abspiegelt. Der symbolische Accent verleiblicht durch den Ton die Anschauung, welche die Worte, als Zeichen der Begriffe, in uns anregen. Aber beide Elemente bringen die Rede noch nicht als ein künstlerisches Ganzes an unsere Seele. Der logische Accent befriedigt nur unser abstraktes Denken, der symbolische Accent giebt die einzelnen Anschauungen durch den Ton wieder, und regt unsere dichterische Anschauung auf, aber er bringt für sich noch keine geistige Einheit hervor. Beide Momente weisen also auf ihre höhere Einheit hin, welche ein organisches Ganzes in sinnlicher Form

*) Mit diesem von uns entwickelten symbolischen Accent darf man indeß denjenigen Accent nicht verwechseln, welcher uns die bestimmte individuelle Stimmung der Seele, das Leben des Gemüths in seiner Kraft und Tiefe offenbart. Diesen nennen wir, im Unterschiede des logischen und symbolischen Accents, den ethischen Accent. Offenbar gehört derselbe wesentlich der dramatischen Poesie an und kann auch vollständig nur bei der Charakterdarstellung begriffen werden, indem durch ihn das individuellste Leben aufgeschlossen, die geheimnißvolle Tiefe eines Charakters enthüllt wird.

ſo vor uns werden läßt, daß wir zugleich künſtleriſch berührt und durch den Ton in die dem Gehalte angemeſſene Bewegung verſetzt werden. Dies vollbringt die rhythmiſche Schwingung. Dieſe ſtellt ſich zunächſt in der zweifachen Form, als Rhythmus der Proſa und der Poeſie dar.

Der logiſche Accent übergiebt den Satz in ſeinen innern Zuſammenhängen dem Verſtande, der Rhythmus der Proſa enthüllt uns die Periode als eine für den innern Sinn ſich abrundende, lebendige Einheit. Die Periode iſt ein organiſches Ganzes, in welchem die Glieder ein richtiges, inneres Verhältniß zu einander haben, welches ſich auch der künſtleriſchen Empfindung aufdringt. Sie ſoll mithin ihrer Natur nach mehr ſein, als ein bloßes Satzgefüge, das zunächſt nur den abſtrakten logiſchen Verſtand in Anſpruch nimmt und befriedigt. Die Periode aber führt die für den Verſtand erzeugte Einheit durch die Kunſt, mit welcher ſie die logiſchen Glieder ordnet und vertheilt, wieder der Phantaſie und dem Gemüthe zu. Da nun der Vortrag der Periode die Erkenntniß ihres Weſens vorausſetzt, ſo gehört auch die Lehre der Periodologie ſelbſt und die Einſicht in die Geſetze ihres Baues dem Vortragenden an. Eine umfaſſende und ſyſtematiſche Bildungsanſtalt für den dramatiſchen Künſtler muß demnach dieſem Zweige eine beſondere Sorgfalt widmen. Für uns genügt es, hier nur die Stelle dieſer Vorſtudie bezeichnet zu haben.

Der Künſtler hat nun das innere Leben der Periode, ſowohl in ihren allgemeinen Gegenſätzen des Vorder- und Nachſatzes, als in den mannigfaltigen einzelnen Abſchnitten, in welche dieſe zerfallen, wieder zu erzeugen und durch das Auf- und Abwogen ſeiner Tonſchwingungen, im Einklang mit den Gliedern der Periode, für das Ohr vernehmlich zu machen. Dem rhythmiſchen Vortrag der Periode iſt daher der logiſche Accent untergeordnet, dem es nur darauf ankommt, den Sinn des Geſprochenen vollſtändig wiederzugeben. Er erbaut ſich über dieſer erſten unerläßlichen Grundlage ein nur dem künſtleriſchen Sinne zugängliches Gebäude. Die Son-

derung der großen, allgemeinen Glieder der Periode, die Vertheilung der Satzpausen, je nach ihrem Werthe und ihrer Bedeutung, das Haushalten der Stimme und die richtige Vertheilung des Athems, um gerade die hervorspringendsten Gedanken und die überraschendsten Wendungen besonders zu beleuchten, endlich die Beherrschung dieser Momente, wodurch in aller Mannigfaltigkeit doch ein einiges Leben an die Anschauung dringt, alles dies zusammengenommen will der künstlerische Vortrag der Periode befriedigt wissen.

Durch die rhythmische Schwingung, mit der die Perioden an das Ohr dringen, wird das musikalische Element in den Vortrag der Prosa aufgenommen. Wenn der Künstler noch im Gedanken, welcher in der Prosa überhaupt die Herrschaft führt, auch den Wohllaut zu seinem Rechte kommen läßt, indem er theils die etwanigen Härten in den Verbindungen der Rede mildert und das Musikalische dagegen in dem Gefüge der einzelnen Elemente hervorhebt, so trägt er dadurch den zarten Hauch der Empfindung auf den Hörer über, indem er durch das Leben des Gedankens auch noch etwas Seelenhaftes hindurchscheinen läßt, was an und für sich den ästhetischen Sinn befriedigt. Die Tonschwingung, mit welcher die Prosa vorgetragen werden muß, hängt aber von dem ganzen Periodenbau ab *). Der rhythmische Ausdruck wird um so

*) Sehr schön sagt Jean Paul in dieser Beziehung in dem vom feinsten Sinne zeugenden Kapitel seiner Vorschule der Aesthetik: der Wohlklang der Prosa: „Freilich giebt es einen prosaischen Rhythmus; aber für jedes Buch und jeden Autor einen andern und ungesuchten; denn wie die Begeisterung des Dichters von selber melodisch wird, so wird die Begeisterung großer Menschen, von einem Luther an bis zu Lessing und Herder herüber, unwillkührlich rhythmisch.“ Ganz in diesem Sinne sagt Bettina in dem Briefwechsel mit der Günderode: „Sprache und Rhythmus sind nicht nur Werkzeuge, sondern selbstschaffende Mächte und Melodien gottgeschaffener Wesen, die in sich fortleben, jeder Gedanke aus der Seele hervor lebendig; der Mensch erzeugt die Gedanken nicht, sie erzeugen den Menschen.“ An einer andern Stelle spricht sie die organische Verbindung des Rhythmus und des Gedankens sehr sinnig aus, indem sie sagt, daß sie sich wohl denken könne, wie der kurze Begriff des Menschengeistes, durch den Rhythmus ge-

schwieriger werden, je vielgliedriger und langathmiger sich die Perioden entwickeln, und je plastischer zugleich die ganze Gestaltung des Ausdrucks ist. Denn mit der Fülle der Glieder und ihrer kleineren Einschnitte wächst die Forderung des richtigen Maaßes der Tonschwingungen in ihrer Vertheilung und der gehaltenen Kraft, um aus allen untergeordneten Tonschwingungen, wodurch die Zwischenglieder bewegt werden, doch immer wieder die Hauptschwingungen auftauchen zu lassen und im Fall der Periode diese endlich zu einer Einheit für das Gehör abzuschließen. Zeigt aber die Prosa noch, wie z. B. die Göthesche, eine entschiedene plastische Anschaulichkeit, so tritt zu einer vollen Schönheit des Vortrags noch die Forderung, auch durch die symbolischen Accente die Bedeutsamkeit des Ausdrucks anklingen zu lassen.

Die Bildung des edlen, prosaischen Vortrags muß ein wesentliches Studium des künftigen Darstellers sein. Wer die Kunst der Rede auf dem Gipfel der Poesie ausübt, von dem darf man billig auch eine Meisterschaft im Vortrag der prosaischen Komposition fordern. Der logische Accent ist nur die erste unerläßliche Bedingung dazu. Man schreite dann allmälig zum Vortrag klassischer Perioden fort, von der zweigliedrigen zur vielgliedrigen aufsteigend. Der ästhetische Sinn bringe sich zunächst die schönen Verhältnisse in der Gliederung der Periode zum Bewußtsein und bilde diese dann in dem Rhythmus in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit ab. Auch hier ist das künstlerische Organ der eigentliche Werkmeister, das sich durch den abstrakten Verstand nicht ersetzen läßt. Ja, der Sinn für die Schönheit der Periodologie ist im Ganzen so sparsam gesäet, daß auch ein Vortrag, welcher das geheimnißvolle Gesetz, was in solcher Komposition sich dem Hörer offenbart, zu den größten Seltenheiten gehört. Die vollständige Erfüllung der Ge-

---

leitet, den Gedanken in seiner verklärten Gestalt fassen lernt. Sie spricht übrigens hier nur von dem freien Rhythmus, der nicht durch ein sinnlich vernehmbares Gesetz gebunden ist; dies ist aber der Rhythmus der Prosa.

ſetze des logiſchen Accents giebt immer nur die Korrektheit des proſaiſchen Vortrags. Die Schönheit des proſaiſchen Vortrags aber hebt erſt mit dem Kunſtverſtande an, welcher durch die rhythmiſche Schwingung dem ganzen Satzkörper noch einen über dem bloßen Verſtändniß ſchwebenden idealen Geiſt mittheilt, der ſich wieder nur dem künſtleriſchen Sinn enthüllt und auf ihn allein berechnet iſt *).

2. Der Rhythmus der Poeſie.

Der Rhythmus erſcheint zweitens in der gebundenen Rede, wo er ſich in einem beſtimmten Metrum darſtellt. Wie der Vortrag der Periode die Einſicht in das Weſen der Periodologie und in ihre Kompoſition als Vorſtudie vorausſetzt, ſo erheiſcht auch der in beſtimmten Metren ſich darſtellende poetiſche Rhythmus eine Kenntniß der verſchiedenen Rhythmen und ihres Charakters. Der Darſteller wird ſich alſo mit ihnen zunächſt äußerlich bekannt machen, dann aber auch die verſchiedene Natur der Rhythmen auffaſſen

*) Zum vollendeten Vortrag der Proſa gehört zugleich, daß auch der verſchiedene Charakter der Proſa aufgefaßt und wiedergegeben werde. Denn, abgeſehen von dem Rhythmus der Periode, fordert z. B. die weitausgeſponnene Periodologie Wielands einen andern Ausdruck, als die einfache auf plaſtiſche Abrundung ununterbrochen hinarbeitende Proſa Göthes, oder als die majeſtätiſch einherſchreitende und daher bisweilen in ein Prunken des Rhythmus übergehende Proſa Schillers. Zu einem Studium des proſaiſchen Vortrags gehört die mannigfaltigſte Beſchäftigung mit den verſchiedenartigſten Formen der Periodologie. Es gehört aber ein ſehr feiner Sinn dazu, um die verſchiedenen Charaktere derſelben durch den Vortrag nüanciren zu können. Die gründliche Beſchäftigung mit der meiſterhaften, durch Fülle der rhythmiſchen Schwingungen, wie durch die anregende Anſchaulichkeit des Ausdrucks glänzenden Proſa Varnhagens würde dem Darſteller von einem unberechenbaren Gewinn ſein. Ein ſyſtematiſcher Unterricht hat den Vortrag der Proſa zu einer beſondern Disciplin zu machen und in derſelben den unterſchiedenen Charakter der großen proſaiſchen Schriftſteller der Nation, nach der Seite der Form, zum Bewußtſein zu bringen. Einige ſehr ſchöne Andeutungen hat Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik im Kapitel: die Beſchreibung des Stils, in Bezug darauf gegeben.

müssen. Ein systematischer Unterricht hat dies zu einem wesentlichen Objekte zu machen. Niemand hat je ein vollendeteres Bewußtsein über die ethische Wirkung der Rhythmen gehabt, als die Griechen. Wer ihre Urtheile über den Charakter der verschiedenen Rhythmen versteht, hat auch die Natur derselben wirklich ganz angeschaut. So wünschenswerth auch für den Schauspieler eine genauere Kenntniß der seltenen Rhythmen ist, so möchte doch eine Einsicht in den Charakter der jambischen trochäischen und, unter den dreisylbigen, der anapästischen daktylischen und etwa der kretischen Rhythmen für seinen Beruf ausreichen. Obgleich sich nun unser Drama auf den trochäischen und jambischen Rhythmus beschränkt, so hat sich doch der Schauspieler für die Bildung des rhythmischen Vortrags mit der Recitation der Anapästen und vorzugsweise des Hexameters gründlich zu beschäftigen, weil nichts für den Vortrag der Verse förderlicher ist, als gerade die künstlerische Behandlung des letzteren. Denn es bleibt immer ein großer Mangel, wenn die Kunst desjenigen, der den rhythmischen Vortrag recht eigentlich zu vertreten hat, sich auf die dürftige Fertigkeit in den gewöhnlichen Jamben und Trochäen beschränkt und sich bei der Recitation der anapästischen oder daktylischen Rhythmen, namentlich des Hexameters, wie ein Schüler benimmt. Nichts aber ist geeigneter, den feinen Sinn für den Vortrag des Verses nach allen Seiten hin auszubilden, als die Uebung im Lesen des Hexameters. Dieser Vers, der wie aus innerer Naturnothwendigkeit als die angemessenste Form für das griechische Epos entstanden und mit demselben gleichsam organisch gewachsen ist, drückt den epischen Charakter der ruhigen Darstellung des Fortschreitenden auf eine bewunderungswürdige Weise aus*). In ihm vereinigen sich, wie im

*) Vergl. Aristoteles Poetik Kap. 24, der ausdrücklich sagt: „Das heroische Metrum hat sich durch die Erfahrung als passend (für das Epos) erwiesen; denn wenn jemand in irgend einem andern Metrum die erzählende Darstellung versuchte, so würde sich dies leicht als unangemessen zeigen. Das heroische Maaß hat die feste Haltung und die meiste Majestät — das jam-

Epos, die beſchauliche, verweilende Ruhe und der Fortſchritt und die Bewegung. Weder leidenſchaftlich mit ſich fortreißend, wie der trochäiſche, oder lebhaft zum Handeln anregend, wie der jambiſche Rhythmus, hält er vielmehr die ſchöne Mitte zwiſchen den Gegenſätzen und vereint zugleich die höchſte Mannigfaltigkeit in ſich, wodurch er für ein ſo umfaſſendes Ganzes, wie das Epos, beſonders geeignet erſcheint. Wenn die ſpondeiſche Schwere das ruhige Verweilen, das rallentirende Element der epiſchen Erzählung beſonders abſpiegelt, ſo repräſentiren dagegen die Daktylen das Moment der Beweglichkeit und fortſchreitender Entwickelung. Indem der Hexameter nun zugleich den größten Wechſel dieſer Gegenſätze innerhalb ſeiner Kompoſition zuläßt und durch die Menge der Cäſuren, welchen er die verſchiedenſte rhythmiſche Kraft zutheilen kann, eine Fülle der mannigfaltigſten Ruhepunkte gewinnt, ſo durchdringen ſich in ihm die Gegenſätze der feſteſten Haltung und höchſten Majeſtät mit der flüchtigſten Beweglichkeit. Dieſer Reichthum eignet ihn nun ganz beſonders als Studie für den darſtellenden Künſtler. Durch die kunſtſinnige Behandlung des Vortrags dieſes Metrums, von der gewichtigen Schwere des heroiſchen Epos an bis zur leichten Kompoſition im idylliſchen Epos, gewinnt der Künſtler einen Takt für rhythmiſche Schönheit überhaupt und für die ihm ſo unerläßliche Aufgabe, den Rhythmus, den Sinn und das Pathos zugleich zu ihrem Rechte kommen zu laſſen. Denn darin beſteht im Grunde das Geheimniß aller wahrhaften Recitation des Verſes.

Es iſt oft die Frage aufgeworfen worden, die wichtigſte für die Recitation des Verſes, ob man den Rhythmus hören laſſen dürfe oder nicht, ob die wahre Kunſt nicht darin beſtehe, die Hörer ganz vergeſſen zu machen, daß ſie die gebundene Redeform vor ſich haben. Hier, wie in allem Organiſchen, beſteht die Löſung nur

---

biſche und das tetrametriſche Versmaaß iſt bewegt, dieſes zum Tanz, jenes zum Handeln anregend.“ Sehr ſinnvoll hat A. W. v. Schlegel die künſtleriſche Bedeutung des Hexameters aufgefaßt und entwickelt (Kritiſche Schriften I. S. 44, 139 u. f. f. und 253 u. f. f.).

in einer Vereinigung der Gegensätze. Wer den Rhythmus im Vortrage einseitig heraushebt, zählt uns seine Elemente zu und versetzt uns in eine nur gleichmäßige zeitliche Bewegung. Er bringt uns durch die Einförmigkeit des rhythmischen Taktes, welche an unser Ohr klingt, um die ungestörte Hingebung an den geistigen Inhalt, der einer regelmäßig wiederkehrenden Schwingung untergeordnet wird. Der Recitirende führt uns also auf eine untere Stufe zurück und erzeugt damit das peinliche Gefühl des Widerspruchs, die bloße rhythmische Form zum Wesen gemacht zu sehn. Wer uns daher im Vortrage den Vers in seine Elemente zerlegt — und dies thut jeder, welcher dem Hörer seine rhythmischen Schwingungen aufdringt, — der hebt nothwendig alle künstlerische und namentlich alle dramatische Wirkung auf. Soll aber deshalb der Rhythmus ganz verwischt werden, soll der Zweck des Vortragenden darauf hinausgehn, für den Hörer den Vers ganz aufzulösen und ihn zur ungebundenen Rede zurückzuführen? Dies wäre eine Zerstörung des rhythmischen Lebens, das doch nicht der zufällige Träger eines Inhalts ist, und hieße den Dichter um ein wesentliches Element kürzen. Wie ist nun diese doppelte Gefahr zu vermeiden? Der Künstler muß den Rhythmus zum Träger des dichterischen Inhalts machen, so **daß also seine ethische Wirkung uns ergreift, ohne daß wir an** die Elemente seiner Komposition erinnert werden. Dies Gesetz löst allein die Schwierigkeit, welche in dem Dilemma liegt, den Vers nicht hörbar zu machen, und ihn doch nicht zu zerstören. Zugleich schließt dies Gesetz auch die größte Mannigfaltigkeit in der Anwendung in sich. Je entschiedener mithin die Wirkung des dichterischen Inhalts auf der rhythmischen Natur des Verses beruht, desto mehr wird auch dieselbe durch den Vortrag hindurchklingen und die Recitation bedingen müssen. Je mehr aber dies der Fall, desto gebieterischer ist auch wieder die Forderung, den Vers nicht zu zerlegen und dadurch die rhythmische Bewegung, als solche, vorwalten zu lassen.

Es wird Niemand entgangen sein, daß der trochäische Rhyth-

mus, deſſen ſich das ſpaniſche Drama bedient, mit der ganzen Natur deſſelben auf das innigſte zuſammenhängt. Die Leidenſchaftlichkeit, die ſich drängende Fülle lyriſcher Ergüſſe und die raſch wechſelnde Bilderpracht mit ihrer ausgeführten Malerei wird von dem trochäiſchen Rhythmus auf das beſtimmteſte getragen, der, verbunden mit dem ganzen Charakter dieſer Poeſie, die eigentliche dramatiſche Illuſion weit hinter ſich zurückläßt. Der Vortrag dieſes trochäiſchen Rhythmus fordert demnach einen ungewöhnlichen Schwung, der uns die leidenſchaftliche Farbe deſſelben allein wiederzugeben vermag. Aber gerade dieſer raſch forttreibende Rhythmus macht auch die Vermeidung dieſes hörbaren Taktes um ſo dringender, je leichter der Vortragende durch das Tanzartige des trochäiſchen Rhythmus*) in ein Klappen der Versfüße hineingerathen kann. Die Kunſt wird alſo beſonders in der Kraft des Gegenhalts beſtehn, durch welchen der Künſtler dieſen Rhythmus gleichſam zwingt, die eintönige Bewegung zu verlaſſen, in die er, ſich ſelbſt überlaſſen, geräth. Aber die Schwungkraft, das ſinnliche Kolorit, welches er dem Inhalte giebt, ſoll ihm erhalten werden. Dies bezeichneten wir als ſeine ethiſche Wirkung.

Der eigentliche Rhythmus unſers Dramas iſt der fünffüßige Jambus. Schon die Griechen bezeichneten den jambiſchen Trimeter als das der Natur des Dialogs am nächſten kommende Versmaaß. Darin lag der Grund, der nach Ariſtoteles Zeugniß von ſelbſt dazu führte, den trochäiſchen Tetrameter, der, durch ſeine Verbindung mit dem Tanz, uns den choriſchen Urſprung des antiken Dramas zeigt, mit dem Trimeter zu vertauſchen**). Da-

*) Ariſtoteles Poetik Kap. 24, und Rhetorik 3, 8.

**) Ariſtoteles ſagt ausdrücklich in der Poetik Kap. 4: Das Versmaaß ging vom Tetrameter in das Jambiſche über. Als aber der Dialog eintrat, da fand die Natur der Sache ſelbſt das angemeſſene Metrum. Vgl. Rhetorik 3, 1. Eine treffende Charakteriſtik des jambiſchen Trimeters hat Bode gegeben in ſeiner Geſchichte der helleniſchen Poeſie Band 2, 1, S. 294 u. f. f.

mit verband sich die ethische Wirkung, daß der jambische Rhythmus, wie Aristoteles sagt, sich besonders zur Darstellung der Handlung eignet. Wenn nun schon der antike Trimeter nach dem Urtheil der Alten mit seinem viel strengeren Gesetze der Komposition sich der Gesprächsform am meisten näherte*), wie vielmehr ist dies bei unserm leichtgebauten, fünffüßigem Jambus der Fall. Je schwungreicher der Inhalt der Rede, je mehr sie vom Pathos getragen wird, desto leichter geht sie unwillkührlich in den jambischen Rhythmus über, wie wir dies z. B. recht augenfällig jetzt an der vor Kurzem erschienenen ersten Gestalt der Götheschen Iphigenia in Prosa beobachten können, wo der dichterische Schwung ihn oft ganz unvermerkt in den jambischen Rhythmus hineingetragen hat**).

Der dialogische Charakter des fünffüßigen Jambus darf aber deshalb den Vortragenden nicht verleiten, den rhythmischen Charakter ganz aufzulösen. Seine ethische Wirkung, welche wir zunächst darin setzen, daß wir durch ihn überhaupt in die ideale Region versetzt werden, muß ihm im Vortrage bleiben. Eine völlige Vernichtung des Rhythmus würde uns wieder in die Form der Prosa zurückversetzen, ohne uns doch damit ihr leichteres Gewand in der Komposition der Sätze, der Wortstellung und dem Gebrauch der Epitheta geben zu können. Der zur bloßen Prosa im Vortrage verflüchtigte jambische Rhythmus würde uns also aus der idealen Richtung, welche der Rhythmus überhaupt in uns anregt, herausreißen, während der ganze übrige Bau der Rede dieser Wirkung widerstrebt. Der fünffüßige Jambus fordert aber, je nach seinem

*) Aristoteles Poetik Kap. 4: „Das jambische Versmaaß ist das dem Gespräche angemessenste. Beweis dafür, daß wir im Gespräch untereinander eine Masse Jamben sprechen, selten aber, und nur, wenn wir aus der Harmonie des Gesprächs heraustreten, Hexameter." Vgl. Rhetorik 3, 8. Demetrius de elocut. §. 43. und Cic. Orat. §. 189.

**) Göthes Iphigenia auf Tauris in ihrer ersten Gestalt herausgegeben von Adolf Stahr, der auch in der voranstehenden Abhandlung über das Verhältniß der ersten zur zweiten Bearbeitung ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht hat, S. 15, und sonst an mehreren Stellen.

Inhalte, den er einschließt, die allermannigfaltigste Behandlung von Seiten des dramatischen Künstlers. Das oben an die Spitze gestellte allgemeine Gesetz für den rhythmischen Vortrag, den Vers als solchen nicht hören zu lassen, und doch die Kraft und den Charakter des Rhythmus zu erhalten, gilt freilich auch hier. Aber die Vielseitigkeit der dramatischen Situationen und der Wechsel der Empfindungen, welche gleichwohl alle in das weite Gewand des fünffüßigen Jambus gehüllt werden, erheischt es, ihm im Vortrag jedesmal denjenigen Charakter zu geben, welchen das Pathos fordert. Diesem muß er in der Recitation durchaus untergeordnet werden. Der Künstler soll daher mit ihm, wie mit einem faltenreichen Ueberwurf umgehn, welcher sich mühelos der Haltung des Körpers und der ganzen Stellung anschmiegen muß, ohne das Gesetz plastischer Schönheit zu verletzen. Der fünffüßige Jambus wird daher in der Recitation von dem leichtesten, dicht an die Prosa streifenden Vortrag bis zum gewichtigsten und gemessensten Ausdruck des Rhythmus gesteigert werden und die ganze Skala der zwischen diesen Extremen liegenden Mitteltöne, je nach dem Charakter des Inhalts, durchlaufen müssen. Wenn die erhabene Ruhe einer Iphigenia von selbst zu einem Tragen des Rhythmus auffordert, ohne ihn deshalb in seine Elemente zu zerlegen, so nöthigt dagegen ein der Konversation naheliegender Inhalt eben so sehr zu einer leichten, fast den Rhythmus verflüchtigenden Behandlung des Verses. Wallenstein, den Seinigen gegenüber, und dann wieder zu den Pappenheimern mit dem vollen Schwunge der eindringlichsten Beredtsamkeit sprechend, fordert jedesmal eine der Situation entsprechende leichtere und gewichtigere Behandlung des jambischen Rhythmus. Wenn nach der in Prosa geführten Unterredung von Individuen aus den untern Regionen plötzlich sich eine Gestalt aus der vornehmen Welt mit dem jambischen Rhythmus ankündigt, wie z. B. Benvolio in der ersten Scene von Romeo und Julia, oder der Herzog v. Cornwall, Kent und den Haushofmeister im Lear trennend, so muß auch das Gewicht des Rhythmus uns diesen Gegensatz versinnlichen.

Der Jambus wird also in Situationen der Art, wo er zugleich die symbolische Wirkung ausübt, uns der frühern Sphäre zu entreißen, mit anderm Nachdruck einschreiten müssen, als wenn wir dieselben Stellen mitten in dem metrischen Dialog vernähmen.

Indem die französische Tragödie der Naturwahrheit viel entfernter steht, als das deutsche und englische Drama, so bedingt dies auch die viel gewichtigere Recitation des Alexandriners, und ein stärkeres Hörbarwerden des Verses, als bei den fünffüßigen Jamben. Die französische Tragödie theilt dies mit der griechischen, daß beide sich sogleich auch durch den Rhythmus als Geschöpfe einer der Wirklichkeit gegenüberstehenden Welt ankündigen; daher fordern sowohl der Trimeter, als der Alexandriner auch von selbst zu einer energischeren Erhebung der rhythmischen Accente auf, als der fünffüßige Jambus. Während aber der griechische Trimeter durch den schönen Wechsel der Spondeen und Jamben und durch die zugleich verknüpfenden Cäsuren einen Reichthum mannigfaltigen Wechsels und charakteristischer Schönheiten entfalten kann, so erscheint der in zwei gleiche Hälften zerfallende Alexandriner dagegen monoton; und es gehört eine große Kunst des Vortrags dazu, diese im Charakter des Verses liegende Einförmigkeit durch die Recitation zu verdecken. Die Monotonie desselben wird aber besonders durch ein fortlaufendes Hörenlassen der Diairesis erzeugt*); daher die Aufgabe des Künstlers, den Abschnitt des Alexandriners so wenig als möglich durch den Ton herauszuheben und ihn dem Sinne unterzuordnen. Geschieht dies nicht, so tritt unvermerkt am Schlusse jedes Abschnitts

*) Unter der Diairesis verstehe ich jeden durch das Zusammenfallen des Versfußes und des Wortfußes entstehenden Abschnitt des Verses, der sich von der Cäsur dadurch unterscheidet, daß diese trennend und bindend zugleich ist, während die Diairesis nur den Rhythmus trennt, ohne ihn zu verbinden. So zerfällt auch der Alexandriner in der Mitte durch die Diairesis in zwei Hälften. Boeckh hat diesen von den Alten in beschränkterem Sinne genommenen Ausdruck zuerst auf die ganze Gattung der durch Versfuß und Wortfuß zugleich gebildeten Abschnitte ausgedehnt. De metris Pindari S. 97.

eine Hebung der Stimme ein, welche, immer wiederkehrend, den widerwärtigſten Singſang in den Vortrag bringt.

So wenig der Rhythmus in ſeinen Elementen von uns vernommen werden ſoll, eben ſo wenig der Reim als Reim. Wie der Künſtler die Aufgabe hat, die ethiſche Wirkung des Rhythmus ertönen zu laſſen und ihn dem Sinne als eine dichte Hülle umzulegen, ſo wird er auch das muſikaliſche Element des Reimes zu ſeinem Rechte bringen müſſen, ohne unſer Ohr zu nöthigen, gerade auf dem Gleichklang zu verweilen. Denn dadurch würde das Muſikaliſche über den Gedanken geſtellt. Nur wo abſichtlich durch den Reim auch eine Gedankenſchwere oder eine epigrammatiſche Schärfe hervorgerufen wird, da darf auch das Gehör in den Vordergrund treten*). Wenn nun der Reim bisweilen in der Tragödie eintritt, wie nicht ſelten am Schluß von Scenen, oder auch um eine beſondere Süßigkeit und Seelenhaftigkeit zu malen, wie in Romeo und Julia, da hat ihn der Künſtler auch durchklingen zu laſſen, ohne deshalb in eine ſingende Deklamation zu verfallen. Auch hier beruht, wie in aller Kunſt, das Geheimniß auf der Durchdringung der Gegenſätze, wodurch die Einſeitigkeiten entfernt ſind und das Weſentliche erhalten iſt. So wie der Rhythmus durch den Vortrag ſeine plaſtiſche Kraft vor uns ausbreiten ſoll und durch ſein Anſchmiegen an den Inhalt die künſtleriſche Wirkung ausübt, daß wir durch die Recitation des Verſes nur die Gedanken und Empfindungen, je nach ihrer eigenthümlichen Schwere, getragen ſehn, ſo hat auch der Reim ſeine muſikaliſche Kraft für das Ohr zu enthüllen, ohne den Klang zum Zwecke zu machen und den Gedanken in der Seele des Hörers dagegen zurückzudrängen. Im Reime wollen wir den Geiſt in der empfindungsvollen Form erklingen hören,

*) So bisweilen bei Shakespeare; z. B. in den charakteriſtiſchen Reimen im Othello (Akt 1, Sc. 3), wo der Herzog den gebeugten Brabantio durch gewählte Sentenzen tröſtet, welche ihm, nicht ohne einen gewiſſen Hohn, Brabantio in parodiſcher Weiſe erwiedert. So auch in der ſchönen Rede des Königs von Frankreich im Lear (Akt 1).

die er sich in seiner Bewegung geschaffen hat, aber der Geist soll zugleich in diesem Klange noch vernehmlich zu uns sprechen.

Das Tempo des Vortrags.

Das Maaß, welches die rhythmische Schwingung durch den Vortrag erhält, hängt wesentlich von der Natur des Inhalts ab, den sie an die Seele bringt. Wenn nun die zeitliche Bewegung, die wir im Vortrage vernehmen, unser Gemüth in diejenige Stimmung versetzt, welche der Charakter des Werkes fordert, so hat diese ihre höchste Aufgabe erfüllt. Denn dadurch wird die zeitliche Bewegung zugleich ein Abbild der geistigen und entreißt uns durchaus der Empfindung, eine nur zeitliche Aufeinanderfolge zu vernehmen. Dies erreicht der Vortrag durch das richtige Tempo. Das Tempo des Vortrags bezeichnet überhaupt das Maaß der Bewegung, mit welchem ein Inhalt an unsern innern Sinn gebracht wird. Stimmt dies mit dem geistigen Charakter desselben überein, so nennen wir es richtig und die Wirkung ist, daß wir es gar nicht mehr als zeitliche Bewegung vernehmen, weil sich uns durch dasselbe nur die innere Bewegung des Gemüths enthüllt. Aus dem Gesagten folgt, daß jedes einzelne Werk sein besonderes Tempo fordert, d. h. ein seinem Inhalte angemessenes Maaß der Bewegung bedingt. Der natürliche Takt schon gebietet eine leichte Erzählung in einem rascheren Tempo zu lesen, als eine Gedankenentwickelung; jedes lyrische Gedicht fordert sein eignes, durch die Natur seiner dichterischen Komposition bedingtes Tempo, welches der künstlerische Takt in jedem konkreten Falle trifft, und dessen zarte Unterschiede auch durchaus in kein abstraktes Gesetz gebracht werden können.

Wir haben es hier mit der dramatischen Kunst zu thun, welche, als die vielseitigste, die größte Fülle von Zuständen und Empfindungen in sich vereinigende Gattung der Poesie, auch die schwierigste und mannigfaltigste Anwendung des richtigen Tempos in sich

ſchließt. Es ſcheiden ſich dabei dem Begriffe nach von ſelbſt drei Momente ab. Das erſtere umfaßt das Tempo, als das allgemeine Maaß der Bewegung, in welchem überhaupt das dramatiſche Werk vorgetragen werden muß. Dies ſcheidet ſich natürlich in die beiden Gattungen der Tragödie und Komödie ab. Das zweite Moment umfaßt das beſondere Tempo, welches innerhalb des ganzen Dramas, alſo des allgemeinen Grundtempos, die verſchiedenen Charaktere, je nach ihrer Individualität, erhalten müſſen. Das dritte Moment endlich zeigt uns das Tempo in ſeiner, die einzelnen Stimmungen und Empfindungen der Charaktere individualiſirenden Kraft, wodurch alſo das Tempo erſt ſeine höchſte Lebendigkeit und Wahrheit gewinnt. So durchläuft das Tempo des Dramas, eben weil es den geiſtigen Charakter durch das Maaß der zeitlichen Bewegung abſpiegelt, von ſelbſt die Momente der Allgemeinheit, der Beſonderheit und Einzelnheit und ſchließt ſich in letzterem erſt zur höchſten Wirkſamkeit ab.

Was zunächſt den allgemeinſten Unterſchied der Tragödie und Komödie betrifft, ſo fordert die erſtere, unabhängig davon, ob ſie in gebundener oder ungebundener Form erſcheint, im Ganzen ein etwas langſameres Tempo, als die letztere, welche ſich mehr der leichteren Konverſation nähert und unſer Gemüth überhaupt in eine freiere Stimmung verſetzt. Der heitere Ton der Komödie, welche unſern Geiſt von der Schwere eines beſtimmten Pathos befreit und, wie die einzigen Shakespearſchen Luſtſpiele mit dem Ernſt des Lebens ſpielt, um ihn durch die Kraft des auflöſenden Humors wiederherzuſtellen, bedingt auch im Allgemeinen ein dem entſprechendes, raſcheres Tempo. Dies iſt zunächſt das Abbild der freieren, nicht bis zur vollen Verſenkung in das Pathos fortgehenden Stimmung der Seele. Von dem Konverſationsſtück verſteht es ſich von ſelbſt, daß es den raſchen und leichten Gang der guten, alle ſtarken, gewichtigen Accente vermeidenden Konverſation auch im Tempo abbilden ſoll. Die Bühne darf ſich in dieſer Gattung durchaus nicht vom Leben entfernen.

Die Tragödie, welche unſer Gemüth mehr auf eine einzige Stimmung concentrirt, und gleichſam mit der Schwere des Pathos belaſtet, bedingt mithin auch ein langſameres Tempo, als das Luſtſpiel. Schon indem wir in der Tragödie den Kreis der gemeinen Wirklichkeit und des alltäglichen Lebens ganz verlaſſen, fordern wir auch unbewußt ein von dem Tempo der Konverſationsſprache abweichendes, gehalteneres Tempo.

Es iſt wohl unzweifelhaft, daß der Rhythmus der gebundenen Rede, indem er uns überhaupt in eine erhöhte Stimmung verſetzt, auch, uns ſelbſt unbewußt, ein etwas langſameres Tempo des Vortrags als Grundton erzeugt, als der Rhythmus der Proſa. Nur ſuche man nicht abſichtlich eine gedehntere Recitation eintreten zu laſſen, weil die Gefahr dann zu nahe liegt, in einen unnatürlich ſchleppenden Ton hineinzugerathen. Wer genau darauf achtet, wird bei gleich angemeſſener Recitation und bei ziemlich gleichem Charakter einer Tragödie in Verſen und in Proſa eine geringe Abweichung des Tempos wahrnehmen. Die Schwingungen in der erſteren werden um ein Geringes langſamer erfolgen.

Aber in dieſen allgemeinen Gegenſätzen kommt es weſentlich auf den Grundcharakter des Dramas an. Je mehr ſich eine Dichtung der antiken Tragödie nähert, je bedeutender ferner ihr Gedankengehalt, ein deſto langſameres Tempo der Recitation wird ſie bedingen, was freilich niemals in eine ſchleppende Monotonie ausarten darf. Die Grenze des ſchönen Portaments der Stimme, welches, wie wir entwickelt, auf den Elementen der Rede verweilt, ohne jemals ſie auseinander zu zerren, iſt auch die naturgemäße Grenze des Tempos für Dichtungen der Art. Schon die romantiſche Innerlichkeit bedingt, bei gleicher Gedankentiefe, eine raſchere Nüance des Tempos. So würden Taſſo und die natürliche Tochter ein um ein Geringes raſcheres Tempo als Grundton fordern, als Iphigenia; und die natürliche Tochter würde, wegen ihrer abſtrakteren Haltung, ihrer großen philoſophiſchen Tiefe im Einzelnen und ihrer Periodologie etwa die Mitte zwiſchen dem Taſſo

und der Iphigenia halten müſſen. Die ſpaniſche Tragödie, wenn ſie in ihrem eigentlichen Maaße dargeſtellt wird, fordert im Ganzen ein raſcheres Tempo, als die Shakespearſche, und überhaupt als die im fünffüßigen Jambus geſchriebene. Der ſüdliche Ton, der in der Kompoſition der ſpaniſchen Tragödie im Ganzen, wie im Einzelnen herrſcht, reißt uns unwillkührlich zu einem raſcheren Tempo hin, wobei nur die Klarheit der Artikulation und die Kunſt des rhythmiſchen Vortrags die Gefahr der Undeutlichkeit und einer taktmäßigen Bewegung überwinden können. So wird alſo einmal die Gattung des Dramas, die Gruppe, zu der es gehört, und endlich der beſondere Charakter deſſelben die Grundbewegung des Tempos bedingen.

Das Tempo individualiſirt ſich zweitens innerhalb des Dramas, je nach dem Charakter der beſonderen Figuren. Hier ſind natürlich die Unterſchiede und Nüancen noch viel reicher. Die Gegenſätze des gereiften Mannes- und Greiſenalters und der raſchen Jugend, der Beſonnenheit und der Leidenſchaftlichkeit, des Schwermüthigen und Lebensmüden, und des Lebensfriſchen und Thatkräftigen, erfordern alle auch ein verſchiedenes Tempo, welches die Unterſchiede abſpiegelt. Demnach bietet ein und daſſelbe Kunſtwerk, innerhalb des allgemeinen Tempos, ſchon in den einzelnen Charakteren eine bedeutende Mannigfaltigkeit des Tempos dar. So wird der vom Fluch belaſtete Oreſt in einem langſameren Tempo und, was damit zuſammenhängt, in einem tieferen Grundton geſprochen werden müſſen, als der lebensmuthige Pylades. Der bedächtige, wortkarge Oranien fordert ein gehalteneres Tempo, als der warmblutige, ſorgloſe Egmont; der kalte und das Staatsintereſſe vertretende Burleigh ein langſameres Grundtempo, als der leidenſchaftliche und fanatiſirte Mortimer. Zartere Nüancen des Tempos bieten minder ſcharfe Gegenſätze dar. Im Taſſo wird die mehr innerlich lebende, von Schwermuth umzogene, leidende Fürſtin ihr Grundtempo um ein Geringes langſamer nehmen müſſen, als die weltliche, lebensfriſche Leonore Sanvitale. Im Don Carlos werden nicht nur Philipp, Alba und Domingo einer-

ſeits und Don Carlos und Poſa andererſeits den Gegenſatz eines gehalteneren und raſcheren Tempos darbieten müſſen; auch zwiſchen Don Carlos und Poſa wird ſich ein feiner Unterſchied hervorthun. Obgleich beide von jugendlicher Begeiſterung getragen, ſo erſcheint doch der Marquis von Poſa durch das mächtige Pathos des Gedankens gereifter, als Don Carlos und dieſem geiſtig überlegen. Dem wird nothwendig auch die Nüance eines etwas langſameren Grundtempos entſprechen, was aber natürlich wieder dem des ergrauten Despoten Philipp voraneilt.

Dieſe Andeutungen mögen genügen, um den Reichthum des zweiten Moments, welches wir als das der Beſonderheit bezeichneten, gegenüber dem Momente der Allgemeinheit, ins Bewußtſein zu heben. So wie aber jedes ſelbſtſtändige Weſen eine Fülle wechſelnder Stimmungen und Empfindungen darbietet, durch welche es, innerhalb des Strombettes, das ihm ſeine allgemeine Lebensbewegung gegraben, auf- und abwogt, ſo individualiſirt ſich auch das beſondere Tempo, als Abbild des Grundcharakters, zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Dieſem dritten Momente der Einzelnheit entſpricht daher das mit den Empfindungen und Affekten des Charakters jedesmal wechſelnde Tempo, in welchem ſich die verſchiedenen Stimmungen der Seele abſpiegeln. Dies iſt in ſeinen Nüancen unendlich, und erſcheint als die natürliche Folge jeder beſondern Regung des Gemüths. Ihre richtige Auffaſſung bedingt auch das richtige Tempo, welches mit derſelben Nothwendigkeit nachfolgt, als die Schwingung der Saite der angeſchlagenen Taſte des Inſtruments. So viel auch hier dem künſtleriſchen Inſtinkte und Takt anheimfällt, der von dem Lebensprincip des Charakters aus, das er ſchöpferiſch anſchaut, auch das Einzelne geſtaltet, ſo muß doch auch wieder der Wechſel des Tempos durch den Gedanken in jedem konkreten Falle gerechtfertigt werden können. Es wird keinem Künſtler einfallen, ſich das Tempo in allem Wechſel der Empfindungen vorzudemonſtriren; gleichwohl würde es ein weſentliches Moment des Unterrichts und der Bildung ſein müſſen,

dieſe Abſtufungen, welche der Schauſpieler bewußtlos getroffen, nun auch in ihrer Wahrheit zu begreifen und dieſe Abſchattungen und Uebergänge auch dem Bewußtſein zu überliefern. Der Schauſpieler müßte ſich, nachdem er die Wechſel des Tempos zunächſt aus der Empfindung herausgefunden, auch dieſe mannigfaltigen Bewegungen gegenſtändlich zu machen ſtreben und an einzelnen Beiſpielen vollſtändig analyſiren. Vom Grundtempo des Stücks ausgehend, zum beſondern Tempo des Charakters in ſeinem Verhältniß zu den übrigen Figuren fortſchreitend, und ſie nach der Verwandtſchaft des Tempos gruppirend, würde er endlich die Hauptwechſel in einem einzelnen Charakter aus den Seelenzuſtänden ſelbſt motiviren müſſen. Dies, an einigen reichen Charakteren durchgeführt, würde eine große Fülle von Anſchauungen hervorrufen, welche, da ſie immer auf der Erhebung des Beſondern und Einzelnen in die Allgemeinheit des Gedankens beruhen, auch für ähnliche, überall wiederkehrende Wechſel des Tempos leitend ſein würden.

Die beiden abſtrakten Gegenſätze, welche ſich im Wechſel des Tempos des einzelnen Charakters darbieten, ſind die des Affekts und der Reflexion. Der Erſtere bringt die Seele aus ihrem Gleichgewichte heraus und raubt ihr die Ruhe und Beſonnenheit des Geiſtes. Dem Affekt entſpricht mithin ein relativ raſcheres Tempo, als Abbild des bewegten Gemüths, ſo ſehr ſich dies natürlich, je nach den einzelnen Affekten ſelbſt und den beſondern Veranlaſſungen dazu, modificirt. Die Reflexion, als der Ausdruck des in ſich geſammelten, auf das Allgemeine gerichteten Geiſtes, fordert dagegen ein langſameres Tempo. Dies iſt nun in ſich ſelbſt wieder unterſchieden, je nachdem der Ausdruck eines allgemeinen Gedankens Produkt einer Betrachtung des Einzelnen iſt, welche ſich zuletzt in eine Sentenz zuſammenfaßt, oder der Schluß der leidenſchaftlichen Bewegung des Gemüths, welche ſich zur Reflexion wieder ſammelt und ihren Zuſtand darin gleichſam gegenſtändlich anſchaut *).

*) Es iſt ein großes Verdienſt Leſſings in ſeiner Dramaturgie,

Im ersten Falle wird sich das Tempo der Sentenz und der allgemeinen Reflexion gegen die vorhergegangenen Stellen nothwendig steigern, weil die Seele in ihr einen höhern Aufschwung nimmt. Sobald also der allgemeine Gedanke als eine Erhebung des Geistes aus vorhergegangenen Betrachtungen des Gemüths auftritt, so wird dieselbe, zugleich mit dem energischeren Accent, auch das Tempo von selbst beschleunigen*). Geht aber der Affekt in die

---

diesen Gegensatz zuerst hervorgehoben und für die Recitation fruchtbar entwickelt zu haben. Dramaturgie I. S. 21 u. f. f. Es ist dies im Grunde die einzige Stelle der Dramaturgie, in welcher Lessing ein allgemeines Gesetz für den darstellenden Künstler zum Gegenstande seiner Untersuchung gemacht hat, da er im Verfolg sich ganz von der Schauspielkunst abwendet und die Gesetze des Dramas in besonderer Beziehung auf die Auffassung des Aristoteles zu seinem eigentlichen Thema wählt. Am Schlusse der Dramaturgie spricht er sich auch über dies Verlassen des ursprünglichen Planes selbst aus.

*) Wo überhaupt ein allgemeiner Satz sich als Resultat individueller Eindrücke darstellt, da fordert er als eine verallgemeinerte Empfindung auch ein gewisses Feuer der Seele. So wenn Wallenstein (Akt 1 Scene 7) in seiner Unterredung mit der Gräfin Terzky sich am Schluß zu der allgemeinen Reflexion erhebt:

Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät,
Erfreuliches zu erndten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.

Diese aus den vorhergegangenen Eindrücken entsprungene Sentenz muß, gegen das nächst Vorhergehende gehalten, mit beschleunigterem Tempo und energischerem Accent gesprochen werden, weil sich die Seele Wallensteins in dieser Betrachtung gleichsam einen neuen Aufschwung giebt, der als ein Resultat besonderer individueller Umstände und Eindrücke auftritt. Dasselbe gilt von der Sentenz der Gräfin Terzky im Anfange derselben Scene von den Worten an: „Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel" u. s. f. bis zum Schluß. Auch hier nimmt sich der kühne Geist der Terzky in eine allgemeine Betrachtung zusammen, welche wir aber als ein Resultat ihrer ganzen Lebensbewegung mit einer gewissen Begeisterung aus ihrem Munde vernehmen müssen. Daher auch hier das beschleunigte Tempo. In dieselbe Kategorie gehört die Sentenz des alten Gordon (Wallenstein Akt 4, Scene 2):

Reflexion über und schließt sich in eine Sentenz ab, so fordert dieselbe auch ein gegen die vorhergegangene Gemüthsbewegung retardirendes Tempo, weil der Mensch sich in der Allgemeinheit des Gedankens gleichsam aus dem Affekte zurückruft und in sich sammelt*). Das raschere und langsamere Tempo ist natürlich immer

---

Gehorsam heißt die Tugend,
Um die der Niedre sich bewerben darf."

Ferner Wallensteins Sentenz (Akt 5 Sc 3), womit er die elegische Empfindung über Max Piccolomini generalisirt:

„Denn über alles Glück geht doch der Freund" u. s. f.

Dahin gehört auch der Ausspruch der Iphigenia (Akt 1, Sc. 2):

„Ein unnütz Leben ist ein früher Tod."

Ferner ihr Ausspruch (Akt 4 Sc. 1):

„O weh der Lüge! Sie befreit mich nicht" u. s. f.

Auch Pylades Gedanke (Akt 2 Sc 1):

„Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig,
Wie der Gedrückte sie im Unmuth wähnt."

In allen diesen Beispielen erhebt sich das Gemüth zu einem in sich allgemeinen Gedanken, der, als Ergebniß vorhergegangener Eindrücke, zugleich die persönlichste Wahrheit enthält und daher immer einen Schwung der Seele bezeichnet. Daher in allen diesen das beschleunigte Tempo, der erhobene von einem gewissen Feuer erwärmte Ton.

*) Als Beispiel, wo sich der Mensch aus dem Pathos zu einer Sentenz sammelt, welche also, gegen das nächst Vorhergegangene gehalten, in langsamerem Tempo gesprochen werden muß, führen wir die Stelle des Max Piccolomini an (Wallensteins Tod Akt 2, Sc. 7), wo derselbe, dem Vater gegenüber, in die Worte ausbricht: „Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin" u. s. f. und aus diesem Affekte in den Gedanken übergeht:

Der einzig reine Ort ist unsre Liebe,
Der unentweihte in der Menschlichkeit.

So geht das Pathos Wallensteins über Isolanis Verrath (Akt 3, Sc. 7) in die Sentenz über: „Ja, der verdient betrogen sich zu sehn" u. s. f., welche ein retardirendes Tempo gegen den vorhergegangenen Affekt fordert. Desgleichen, wenn Wallenstein (Akt 3, Sc. 18) dem Max gegenüber das Herz Oktavios schildert und sich aus diesem Pathos endlich zu dem allgemeinen Gedanken sammelt:

„Denn Krieg ist ewig zwischen List und Argwohn;
Nur zwischen Glauben und Vertraun ist Friede" u. s. f.

Auch hier dasselbe Gesetz des Retardirens, weil die Sentenz aus dem Affekte hervorgegangen ist.

nur relativ, indem es mit dem zunächſt vorhergehenden und folgenden verglichen und danach gemeſſen wird. Es iſt einleuchtend, daß dieſer Wechſel von Affekt und Reflexion ebenfalls vielfache Schattirungen hat und oft ganz unmerklich in ſeinen Uebergängen eintritt. Allen ſolchen zarten Nüancen hat natürlich der jedesmalige Wechſel des Tempos nachzukommen.

Der Affekt bietet in ſeiner Aeußerung ebenfalls einen allgemeinen Gegenſatz dar, der die Natur des Tempos verändert. Er tritt entweder in ſeiner ganzen Unmittelbarkeit auf und kündigt ſich auch in der Rede ganz nackt als Ausdruck der Gemüthsbewegung an, oder er offenbart ſich in der Form des Bildes. In der letzteren Geſtalt erſcheint er aber ſchon nicht mehr in ſeiner unmittelbaren, das Subjekt ganz beherrſchenden Gewalt, denn indem der Menſch die Erſchütterung der Seele in das Bild faßt, macht er ſich auch zugleich ſeinen Zuſtand gegenſtändlich und befreit ſich dadurch in gewiſſem Sinne von der Herrſchaft des Affekts. Dieſer Gegenſatz bedingt auch ein unterſchiedenes Tempo. Der nackte Affekt wird, weil er eine größere Herrſchaft über das Gemüth ankündigt, ſich auch verhältnißmäßig in einem raſchern Tempo ergehn; der im Bild erſcheinende dagegen in einem gehalteneren, denn in ihm ſpiegelt ſich der Affekt ab, mithin treibt er das Gemüth nicht mehr ſo gewaltſam fort, weil die Seele ſich im Bilde gegenſtändlich anſchaut *). Je ausgeführter das Bild iſt, deſto mehr zeigt

*) So werden z. B. diejenigen Stellen des Oreſtes in der Iphigenia, worin er die Qual ſeines Schuldbewußtſeins in der Form des Bildes ausſpricht, in einem relativ langſameren Tempo geſprochen werden müſſen, als diejenigen, welche den unmittelbaren Ausdruck der innern Qual enthalten. Die Stellen laſſen ſich leicht finden. So wenn Romeo und Julie den Schmerz oder das Entzücken in das Bild zuſammenfaſſen und gegenſtändlich machen. Der ganze Monolog der Julia: Hinab du flammenhufiges Geſpann u. ſ. f., welcher das Schwelgen der begeiſterten Seele in einer Reihe herrlicher Bilder ausdrückt, fordert ein langſameres Tempo, als diejenigen Stellen, in welchen der Affekt der Liebe ſich unmittelbar hervorthut, denn dort genießt ſich die Phantaſie gleichſam in der Hervorbringung derjenigen Bilder, welche das Gemüthsleben gegenſtändlich machen.

der von der Leidenschaft ergriffene Mensch schon den Sieg seiner idealen Natur*). Das ausgearbeitete Bild wird mithin, mit dem reinen Ausdruck des Affekts verglichen, ein langsameres Tempo fordern, weil sich in ihm der Geist gleichsam schon mit einem gewissen Genusse ergeht. Je flüchtiger und zusammengedrängter das Bild, desto geringere Zeit verweilt auch der Geist auf ihm, desto mehr beschleunigt es auch das Tempo. Diese Uebergänge aus dem reinen Ausdruck des Affekts in das Bild und die größere oder geringere Ausführlichkeit des Bildes bieten natürlich eine große Mannigfaltigkeit dar, welcher stets ähnliche Schattirungen im Tempo entsprechen müssen.

Empfindung und Denken, Affekt und Reflexion als Ausdruck des Gemüthslebens des Individuums bilden freilich die allgemeinen Momente, in welchen sich jeder dramatische Charakter vor uns entfaltet, und deren unendlicher Mannigfaltigkeit auch ein ebenso vielfach nüancirtes Tempo entspricht. Jede dramatische Figur ist mithin nach dieser Seite ein individuell gewordener lyrischer Erguß. Aber es kann auch in die dramatische Darstellung das epische Moment hineinspielen, welches sich in dem Elemente der Erzählung hervorthut. Freilich wird dies nie ganz rein erscheinen, denn ir-

*) Wir erinnern hier an mehrere Stellen der Iphigenia, z. B. an das großartig durchgeführte Bild, worin Iphigenia den höchsten Ausdruck des Entzückens über den wiedergefundenen Bruder objektivirt, mit den Worten beginnend: „So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter des größten Vaters, endlich zu mir nieder! u. s. f, und an die nicht minder ausgearbeitete Anschauung des Orest, worin derselbe sich die Lösung des Fluches, die von den Qualen sich befreiende Seele gegenständlich macht; ferner an das berühmte Bild in Richard II., worin der König den Schmerz über den Verlust der Krone ausspricht, mit den Worten beginnend; „Hier, Vetter, greif die Krone" u. s. f. Die ganze Scene (Richard II. Akt 4, Sc. 1) ist übrigens reich an solchen, die tiefsten Bewegungen des Innern und das gewaltigste Pathos gegenständlich machenden Bildern, welche alle ein langsameres Tempo, ein Verweilen auf den einzelnen Anschauungen fordern, weil der Geist durch diese Form des durchgeführten Bildes sich von der Gewalt des Affekts gelöst hat und gewissermaßen schon frei mit ihm schaltet.

gend wie zeigt sich doch der Vortragende von dem Eindruck des Erzählten selbst ergriffen und spiegelt diesen auch in gewisser Weise ab. Dies epische Moment durchläuft nun natürlich alle Stufen von der objektiven Darstellung einer Begebenheit, eines Erlebnisses an, welche der Erzähler mit epischer Ruhe als ein von seiner Persönlichkeit und seiner Empfindung getrenntes Faktum vor uns entfaltet, bis zur lebendigsten und persönlichsten Theilnahme am Erzählten, so daß uns darin das Faktische durch das Medium der Empfindung überliefert wird. Hier geht dann die objektive Erzählung in die Gemüthsbewegung des Erzählenden und die den Eindruck des Faktums selbst abspiegelnde Schilderung über. Dieselben Abstufungen wird demnach auch das Tempo darbieten, indem es sich in der ruhigen objektiven Erzählung langsamer und gemessener bewegt und, je nach dem lebhaften Eindruck, den uns der Erzählende selbst von seinem Gegenstande giebt, auch zu immer rascheren Schwingungen steigert*). Verweilt aber die Seele bei dem Ausmalen der Erzählung, so fordert dies wieder ein langsameres Tempo, weil das Gemüth darin nicht mehr unmittelbar durch den Eindruck fortgerissen erscheint, sondern sich denselben objektivirt. In den malenden Partien der dramatischen Erzählung macht sich mithin das retardirende, epische Element geltend, dem auch ein gehalteneres Tempo entspricht. Alle diese Andeutungen sollten die unendliche Mannigfaltigkeit des dramatischen Vortrags, die Fülle der Nüancirungen, deren er bedarf, im Allgemeinen zur Anschauung bringen. Aber wie überhaupt nur ein Theil der Kunst gelehrt werden kann, so ist das sichere und gleichzeitige Treffen aller dieser

*) Das hervorragendste Beispiel dieser Gattung ist wohl die gewaltige Erzählung des Orest (Iphigenia Akt 3, Sc. 1), worin er den Muttermord selbst berichtet, und darin alle Qualen des Gemüths wieder durchlebt. Je näher Iphigenia selbst in ihrer großen Erzählung im ersten Akt von dem Verbrechen ihrer Ahnherrn berührt wird, desto innerlicher wird der Charakter ihrer Erzählung werden, womit eine relative Beschleunigung des Tempos und ein Wachsen der intensiven Accente nothwendig zusammenhängt.

Momente auch vielmehr Sache einer schöpferischen Natur, als des Unterrichts. Die Wissenschaft hat aber nichtsdestoweniger alle diese Seiten der Bildung, wodurch erst ein Kunstganzes möglich wird, in ihrem gegenseitigen Verhältniß zu begreifen.

Der dichterische Vortrag.

1. Das Gesetz des epischen Vortrags.

Alle diese Gesetze der Rede müssen sich aber auch an den einzelnen Gattungen der Poesie verwirklichen. Es kommt daher auf ihre allseitige Anwendung an. Sie werden aber natürlich, je nach dem Gebiete der Poesie, auch eine verschiedene Gestalt annehmen. Diese Individualisirung zeigt uns aber keine bunte Mannigfaltigkeit, sondern ist durch die Gattungen der Poesie bestimmt. Sie geben, mithin die nothwendigen Formen des dichterischen Vortrags. Da sich die Poesie nun in die drei Gattungen des Epos, der Lyrik und des Dramas gliedert, so ergeben sich daraus auch drei Weisen des dichterischen Vortrags, der epische, der lyrische und der dramatische Vortrag.

So wie das Drama die höhere Einheit des Epos und der Lyrik ist, so ist der dramatische Vortrag auch die Durchdringung des epischen und lyrischen Vortrags. Derselbe schließt mithin auch die größte Mannigfaltigkeit in sich und fordert die höchste Bildung der Rede. Gegen ihn erscheinen mithin der epische und lyrische Vortrag nur als Vorstufen und Vorstudien.

Für den dramatischen Darsteller ist der dramatische Vortrag das nothwendige Ziel. Da er seinem Wesen nach den epischen und lyrischen Vortrag zu Voraussetzungen hat, so müssen auch diese bei einer systematischen Bildung des künstlerischen Vortrags als Vorstufen behandelt werden. Es ist dies im System unserer Kunst der Ort, wo die Wissenschaft die Gattungsunterschiede des dichterischen Vortrags ins Bewußtsein zu heben hat. Das Wesen alles künstlerischen Vortrags besteht darin, daß der allgemeine und be-

sondere Charakter des Vorzutragenden vollständig wiedergegeben werde. Dazu aber gehört, sich mit Selbstverleugnung in den Gehalt und die Stimmung dessen zu vertiefen, was man in Andern wiederbeleben will.

Der epische Vortrag fordert, seiner Natur nach, diese Selbstverleugnung am wenigsten. Der Vortragende läßt hier die von dem Dichter geschilderten Vorgänge so an dem Hörer vorübergehn, daß sie sich demselben als eine dichterische Erzählung aufdringen, also nicht als ein Selbsterlebniß erscheinen. Der Vortrag ist daher wesentlich recitirend, d. h. ohne Selbstentäußerung. Der Recitirende folgt allerdings den Eindrücken, welche durch die Natur des Gegenstandes in ihm erzeugt werden, aber ohne seine Individualität zu verleugnen. Er giebt also dem Zarten, dem Grauenerregenden, der Energie der Leidenschaft die gleiche Färbung des Tons, aber er drückt alle diese Affekte doch immer als ein von ihm getrenntes aus. Er ist mit einem Worte immer Erzähler, Rhapsode. Daher ist im epischen Vortrage die leidenschaftliche Hingebung, die Verwandlung der Persönlichkeit in das Vorzutragende durchaus unzulässig. Der verschiedene Wechsel des Tons wie des Tempos ist nur Folge der verschiedenen Eindrücke, welche die Objekte auf den Vortragenden machen und welche er in dem Hörer **wieder erwecken will. Er bleibt aber immer, sowohl für sich, als** für den Hörer, von seinem Stoffe getrennt. Der epische Vortrag wird gleichwohl eine besondere Studie für den dramatischen Darsteller bilden müssen. Er lernt hier die durch die Trennung des Vortragenden von seinem Objekte bedingte Ruhe und Klarheit des Ausdrucks, während doch zugleich alle besondern Eindrücke, welche die Dinge und die Situationen hervorrufen, angedeutet sein wollen. Ohne einförmig und schleppend zu werden, soll der Vortragende sich doch nie zu einer Selbstentäußerung verlieren, sondern, wie das Epos selbst, zwischen Bewegung und Ruhe, behaglichem Verweilen auf dem Einzelnen und Fortschritt in der Handlung mitten inne schweben. Dazu gehört dann besonders die kunstvolle, von uns schon oben berührte Behandlung des Hexameters.

Der epiſche Vortrag nüancirt ſich aber auch nach den großen Gegenſätzen des antiken und des romantiſchen Epos. Abgeſehn von dem Unterſchiede des Hexameters und der modernen Stanze, fordert das antike Epos zu ſeinem Vortrage einen andern Grundton, als das romantiſche. Seiner Natur nach objektiver, von Reflexion und Empfindung weniger durchwebt, die Handlung vielmehr nur in ihrem ruhigen Verlaufe vor uns entwickelnd, fordert das antike Epos auch eine größere Ruhe und ſinnliche Klarheit des Vortrags, eine große plaſtiſche Bildung des Tons, um die ganze Darſtellung in ihrer naiven Ausführlichkeit wiederzugeben. Der Ton wird alſo weniger von der Empfindung gefärbt ſein, als vielmehr die Eindrücke der Dinge durch den ſymboliſchen Accent abſpiegeln müſſen. Im romantiſchen Epos, wohin wir vorzugsweiſe Taſſo, Arioſt und Camoens zählen, wird bei aller epiſchen Objektivität, doch mehr die Innerlichkeit, ja die Gluth der Empfindung, das Muſikaliſche des Reims einen andern Grundton bedingen; wodurch denn auch der romantiſche Geiſt nach allen ſeinen Richtungen hin allein wiedergegeben werden kann.

Ein ſyſtematiſcher Unterricht wird daher muſterhafte Uebertragungen aus klaſſiſchen und romantiſchen Epen zum Vortrag wählen, um den unterſchiedenen Gattungscharakter beider auch durch die Art der Recitation an die Seele zu bringen. Fügt man dazu noch einzelne Abſchnitte aus dem idylliſchen Epos, aus der Luiſe von Voß und beſonders aus Herrmann und Dorothea, um ſich auch die Nüance des leichteren Tons und der freieren Behandlung des Hexameters zu eigen zu machen, ſo wird man die weſentlichſten Charaktere des epiſchen Vortrags im Allgemeinen durchlaufen haben. Es kommt bei dem Vortrag des idylliſchen Epos vornehmlich auf die Kunſt an, uns durch die Art der Recitation in die engere Sphäre des Familienlebens hineinzuverſetzen und natürlich alſo auch den Vers mehr der Konverſation zu nähern. Nur wenn ſich der Inhalt zuweilen durch die Pracht der Schilderung oder, wie z. B. in Herrmann und Dorothea, durch den weltgeſchichtlichen Hinter-

grund in Momenten über den heitern und leichten Ton des Familienlebens erhebt, dann hat auch der Vortrag im Gewicht der Rhythmen und dem getrageneren Tone dieſen Gegenſatz auszudrücken.

Es erhellt aus dem Geſagten, wie fruchtbar dieſe Vorſtudien des epiſchen Vortrags zur Auffaſſung und Behandlung des verſchiedenen Grundtons gemacht werden können. Da bei uns nicht, wie bei den Alten, die Kunſt des epiſchen, lyriſchen und dramatiſchen Vortrags an verſchiedene Künſtler, welche dies zu ihrer beſondern Lebensthätigkeit machen, vertheilt iſt, ſondern der dramatiſche Darſteller auch in Wahrheit der Meiſter der künſtleriſchen Recitation überhaupt ſein ſoll, ſo liegt es in der Natur der Sache, auch den epiſchen Vortrag als ein Moment in ſeiner Entwickelung aufzunehmen.

8. Das Geſetz des lyriſchen Vortrags.

Wenn der epiſche Vortrag beſonders den Zweck hat, die objektive Haltung des Vortragenden, ſo wie die Ruhe und Klarheit der Recitation zu fördern, ſo wird der lyriſche Vortrag, als Vorſtudie des dramatiſchen betrachtet, vorzugsweiſe dazu dienen, den Sinn für den dichteriſchen Vortrag eines äſthetiſchen Ganzen zu entwickeln. Im Epos geht der Vortragende nicht bis zur Selbſtentäußerung der Perſönlichkeit fort, er hält vielmehr in der Recitation den Unterſchied zwiſchen ſich und dem Dargeſtellten feſt; in der Lyrik dagegen nimmt er die eine zu einem abgeſchloſſenen Leben entwickelte Empfindung in ſich auf und ſpricht ſie als ſein eignes geſteigertes Weſen ſelbſt aus. Im lyriſchen Vortrage ſoll alſo das Gedicht als ein frei empfundenes Werk des Leſers wieder an die Seele dringen. Dies iſt nur möglich, inſofern es als ein Akt ſeines eignen Innern erſcheint, als ein freier Erguß des bewegten Gemüths, welches denſelben Ton wieder abſpiegelt, in welchem das Werk urſprünglich empfunden worden iſt. Der wahrhaft künſtleriſche Vor-

trag der lyrischen Poesie beruht mithin darauf, daß der Leser ganz die dichterische Stimmung, welche das lyrische Werk eingegeben und gestaltet hat, in allen ihren Modulationen wieder erklingen läßt. Dazu gehört erstens die Erhebung zur Einheit der Empfindung selbst, und dann die Herrschaft über den ganzen Umfang der von uns entwickelten Gesetze der Tonbildung. So unendlich mannigfaltig die Natur und Gestaltung der lyrischen Empfindung ist, so unendlich mannigfaltig ist auch der Vortrag, der derselben entspricht. Den nächsten allgemeinen, aber auch sehr dürftigen Unterschied bieten die Gattungscharaktere der Lyrik dar. Aber diese sind für den Vortrag doch immer nur eine sehr untergeordnete Kategorie, weil Alles von der Art ihrer Behandlung abhängt. Das Lied, so wie die Ode sind sehr weitschichtige Bestimmungen, welche an und für sich noch gar nicht über den verschiedenen Grundton des Vortrags entscheiden können, der Inhalt und die Art der Behandlung sind vielmehr der eigentliche Gesetzgeber für den jedesmaligen Grundton des Vortrags.

Der lyrische Vortrag soll dem künftigen Darsteller besonders zur Auffassung und Behandlung eines ästhetischen Ganzen dienen. Hier hat er die Gelegenheit, sich von dem einfachsten Liede an bis zum Vortrag des großartigsten Tongemäldes zu erheben und alle Modulationen der Empfindung und des Gedankens vermittelst der Stimme zu offenbaren. Daß die Virtuosität im lyrischen Vortrag für den Ausdruck dramatischer Charaktere einen großen Vortheil gewähre, leuchtet schon daraus ein, weil ja im Grunde jeder Charakter selbst einen unendlichen Wechsel lyrischer Empfindung darbietet und überhaupt als ein von dem Stamme einer ursprünglichen Richtung sich ausbreitendes lyrisches Ganzes betrachtet werden kann, dessen einzelne Empfindungen und Reflexionen die belaubten Aeste und Zweige sind, welche ihre Nahrung aus der Wurzel des Charakters ziehn. Um den lyrischen Vortrag systematisch als eine Vorstufe zu behandeln, würde man am besten mit der Recitation von kleineren lyrischen Gedichten, in denen eine einfache, intensive Em-

pfindung in ſchmuckloſer Form waltet, den Anfang machen. Es kommt hier darauf an, den Grundton der Empfindung zu treffen und ſie in anſpruchsloſer Form wiederzugeben. Die durch ihre Einfachheit und Naturwahrheit hinreißenden kleineren Lieder Göthes, deren Seele theils die Hingebung an ein geliebtes Weſen, theils ein Naturempfinden bildet, ſind vorzugsweiſe dazu geeignet. Der Leſer wird durch ihr Studium beſonders einen bis in das Detail ausgearbeiteten und nüancirten Vortrag einer Grundempfindung gewinnen können. Als Gegenſatz davon wähle man dann lyriſche Gedichte, in denen das Pathos des Gedankens vorwaltet und ſich die dichteriſche Hülle geſtaltet hat. Hierher gehört beſonders der Kreis der Schillerſchen Lyrik. Sie fordern ihrer Natur nach einen ganz andern Vortrag. Während die Gedichte der erſteren Gattung den Charakter der Seelenhaftigkeit athmen, den auch der Vortrag durch die einfache Hingebung an die eine Empfindung wiederzugeben hat, ſo muß der Leſer ſich in den Gedichten der zweiten Gattung vielmehr zur Einheit des Gedankens erheben und, von ihm getragen, die lyriſche Stimmung über den Hörer ausbreiten. Wie hier das Pathos des Gedankens in der dichteriſchen Kompoſition vorwaltet, ſo wird auch der Vortrag dies wieder mit voller Energie an das Gemüth bringen müſſen. Für Gedichte dieſer Gattung reicht daher das Verſtändniß ſelbſt und die Erhebung in den Gedanken des Gedichtes zum Vortrage ſchon aus; während die einfachen Gedichte der erſten Gattung nur durch eine dichteriſche Intuition, welche ſich in die ſubjektive Stimmung ganz hineinlebt, zu ihrer vollen Wirkung gelangen werden. Zu ihrem Vortrage gehört daher eine entſchieden dichteriſche Natur, welche das volle Empfindungsleben wieder zu einer ſinnlichen Klarheit für die Hörer umſchafft. Es werden ſich daher viel leichter Individuen finden, welche ein vom Gedanken beherrſchtes Schillerſches Gedicht wirkungsvoll zu leſen, als jene einfachen Klänge Götheſchen Naturempfindens und zarteſter Liebesſehnſucht und Liebesluſt dichteriſch wiederzugebären vermögen.

Einen dritten Kreis wird der Vortragende in denjenigen Gedichten betreten, welche aus dem Schwelgen der Phantasie selbst, aus dem Selbstgenuß an ihrer Schöpferkraft hervorgegangen sind und daher im Gegensatz gegen den Ausdruck der einfachen Empfindung oder des Gedankens, als die eigentliche Kunstlyrik, im prägnanteren Sinne, bezeichnet werden können. Wenn in den ersteren die subjektive Stimmung nur nach der durchsichtigen Form der Empfindung strebt, so daß sich dieselbe aus der Seele mit einer gewissen Naturnothwendigkeit hervorzudrängen und die Sache selbst zu bezeichnen scheint, daher diese auch in ihrem Ursprunge größtentheils Gelegenheitsgedichte sind: so gestaltet in den zuletzt bezeichneten Gedichten vielmehr die freie Phantasie zu ihrer eignen Lust und um sich in ihrer universellen Kraft und Kühnheit zu genießen. Hier ist es also der gepreßten Brust viel weniger um den Ausdruck ihrer Innerlichkeit zu thun, als sich der Schöpfer vielmehr an der Kunst des Gestaltens, an der Fülle seiner verschwenderischen Phantasie weidet. In diesen Kreis gehört, außer manchen Liedern des westöstlichen Divan und der pomphaften Lyra, welche der spanischen Tragödie eingewebt ist, der größte Theil der Rückertschen Gedichte, dessen unterscheidende Kunststufe gerade darin besteht, vermittelst der Virtuosität des Gestaltens und der unendlichen Herrschaft über das Reich der Formen die Anschauungen der Phantasie zu verkörpern, ja, zu ihrem Schmucke das ganze Universum oft mit der gewagtesten Freiheit und mit desultorischer Keckheit zu verwenden. Diese Gattung lyrischer Gedichte fordert auch einen analogen dichterischen Vortrag. Wir müssen es demselben anfühlen, daß er sich von der gestaltenden Kraft der Phantasie getragen fühlt und daß er mit ihren Reichthümern frei zu schalten versteht. Der schöne Selbstgenuß der Phantasie, der Wechsel der Gestalten, die sie in einem einzigen Gedichte, oft mit den größten selbsterschaffenen Schwierigkeiten der Form spielend, durchläuft, soll auch als solcher an das Ohr des Hörers dringen. Hier bedarf die Stimme der größten Fülle der Modulationen, und eine Herrschaft über alle Arten der

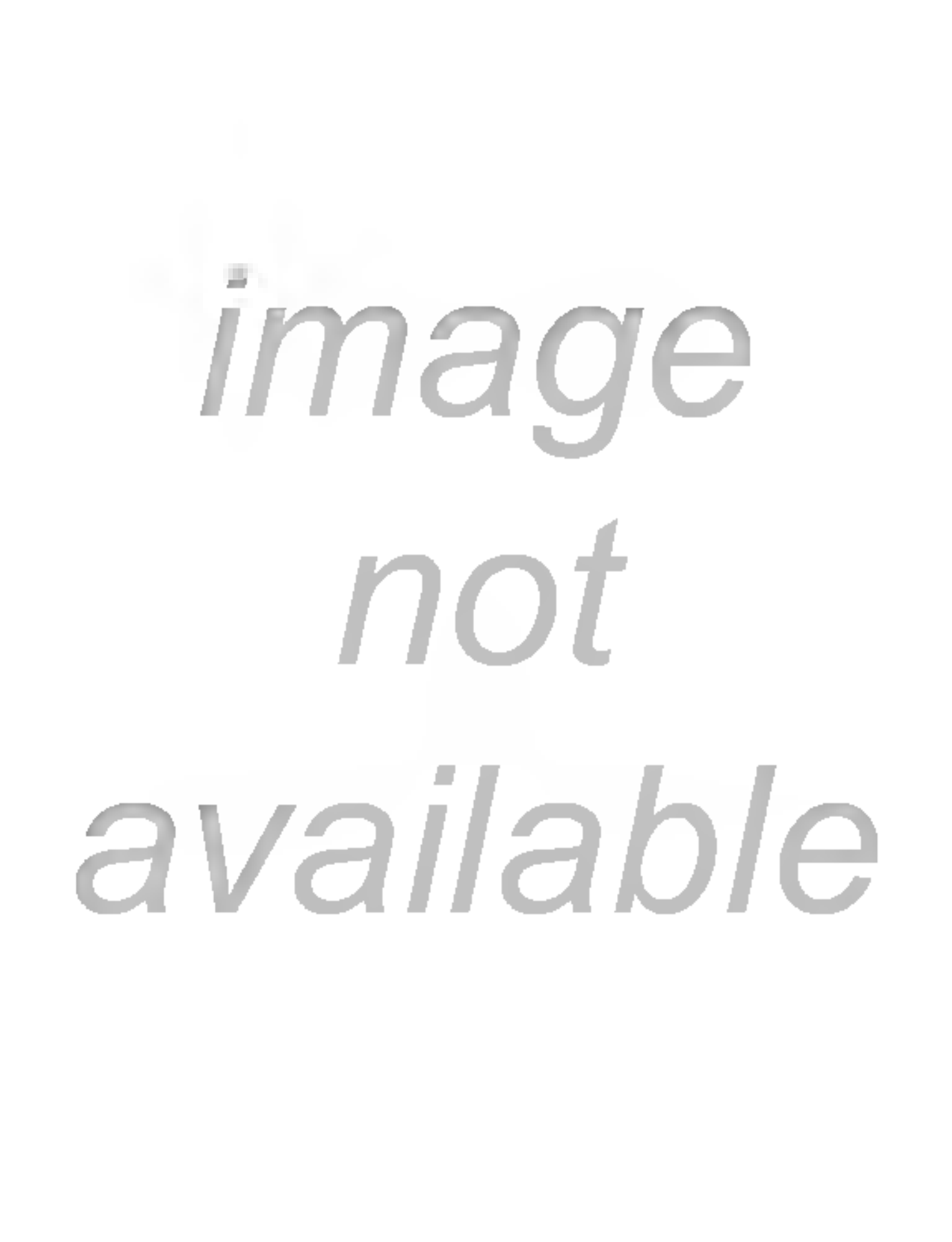


image
not
available

ſcher Lyrik an dieſe beiden Formen der Kompoſition vertheilen. In der erſteren waltet das Moment einfacher, ſeelenhafter Empfindung in prunkloſer Form vor (der König von Thule, Erlkönig, der Fiſcher, der Sänger), in der letzteren tritt das ſittliche Pathos vielmehr an die Spitze und entwickelt ſich in ſehr kunſtreicher epiſcher Erzählung. (Die Bürgſchaft, der Taucher, Fridolin, der Kampf mit dem Drachen, die Kraniche des Ibykus, der Graf von Habsburg.) Natürlich fixiren wir dieſen Gegenſatz nicht als einen abſoluten zwiſchen beiden Dichtern, denn die Göthesche Braut von Korinth und der Gott und die Bajadere gehören unbedingt der zweiten Gattung an. Nun wird der Vortrag auch dieſem Unterſchiede entſprechen müſſen. Die einfache, faſt naive, von allem rhetoriſchen Pathos ferne Ausdrucksweiſe der empfindungsvollen Romanze will vor Allem auch nur das Seelenhafte ſelbſt wieder erklingen laſſen; ſie hebt alſo das Epiſche nicht durch Tonmalerei heraus, die Balladen der letzteren Art erheiſchen dagegen wieder die Virtuoſität des malenden und die epiſchen Partien beſonders veranſchaulichenden Vortrags. Dafür ſind ſie auch eine vortreffliche Schule. Hier wollen wir durch den Recitirenden die ganze Fülle der epiſchen Erzählung gleichſam in dramatiſcher Lebendigkeit vor uns ſehn. In dieſe von uns nach der Seite der dichteriſchen Kompoſition aufgefaßten Unterſchiede möchten ſich wohl die lyriſchen Erzeugniſſe überhaupt einordnen laſſen, wenigſtens würde ſich der dichteriſche Vortrag der Lyrik nach dieſen Kategorien am zweckmäßigſten behandeln und am fruchtbarſten für den darſtellenden Künſtler machen laſſen.

Das Geſetz des dramatiſchen Vortrags.

Wir haben den epiſchen und lyriſchen Vortrag nur als Vorſtufen und Vorſtudien zum dramatiſchen Vortrag behandelt. Wie der letztere, ſeiner Natur nach, der reichſte, mannigfaltigſte und ſchwierigſte iſt, weil er eine Welt verſchiedener, in ſich beſchloſſener Perſönlichkeiten zur lebendigen Anſchauung erheben ſoll, ſo hat er auch

den epischen und lyrischen Vortrag als Momente in sich. Der dramatische Vortrag bildet die Spitze des ersten Theils, welcher es mit der Kunst der Rede überhaupt zu thun hat. Da diese nun für den darstellenden Künstler das nothwendige Mittel zur Verwirklichung der Charaktere ist, so gewinnt sie natürlich auch ihre freieste und vielseitigste Anwendung in dem dramatischen Vortrage. Dieser setzt freilich die Charakterauffassung, so wie die Kenntniß der Affekte und ihrer Art sich kund zu thun voraus; daher anticipirt der dramatische Vortrag gewissermaßen den dritten Theil der Charakterdarstellung, da er nur vermittelst der Einsicht in ihre Geheimnisse möglich ist. Gleichwohl kann er im Systeme der gesammten Entwickelung, welche die dramatische Darstellung zu ihrem absoluten Zweck macht, keine andere Stelle einnehmen, als die wir ihm hier angewiesen. Die vollständige Erledigung vieler Punkte ist, wie wir schon in der Einleitung zum besondern Theil bemerkt, nur aus der Einsicht in den gesammten Organismus unserer Kunst möglich, so daß sie, wenn auch einer bestimmten Stufe angehörend, doch nur als Resultat des Ganzen begriffen werden können. Dahin gehört nun vor Allem der dramatische Vortrag. Als Entwickelungsmoment kann derselbe unmöglich eine andere Stelle einnehmen, als am Schlusse des ersten Theils, welcher die Kunst des Vortrags zu seiner Aufgabe hat, denn in ihm verwirklichen sich alle Gesetze desselben; der dramatische Vortrag bildet also den natürlichen Schlußstein dieses Abschnitts. Da er es nicht mit der Verkörperung vermittelst der Gebärde zu thun hat, sondern einzig und allein durch die Macht der Rede wirkt, so darf er auch nicht erst bei der Charakterdarstellung, als Spitze der dramatischen Kunst, auftreten, wiewohl er nur durch eine Anticipation aller der folgenden Begriffe ganz in die Erscheinung treten kann. Es muß daher auch hier genügen, die Stelle des dramatischen Vortrags als ein Element der Entwickelung für den dramatischen Künstler bezeichnet zu haben.

Erst im dramatischen Vortrage wird sich das Maaß der Produktivität und die Kraft der Selbstverleugnung des Künstlers

offenbaren. Es kann Jemand mit glücklichen Mitteln des Tons begabt, von einer bedeutenden künſtleriſchen Bildung und einer tiefen und richtigen Empfindung unterſtützt, ſehr wohl epiſche und lyriſche Sachen mit einer gewiſſen Virtuoſität leſen, der dennoch an dem dramatiſchen Vortrage ſcheitert. Denn dieſer beruht auf der Selbſtentäußerung, auf der Verwandlung in ein anderes lebendiges, denkendes und wollendes Geſchöpf, das in ſeiner Einheit feſtgehalten und durchgeführt ſein will. Der Fortgang vom epiſchen und lyriſchen Vortrag zum dramatiſchen iſt alſo ein qualitativer Sprung. Fehlt die Verſatilität der Phantaſie, ſich augenblicklich in eine andere Perſönlichkeit hineinzuverſetzen, oder die Kraft, in dieſer Selbſtentäußerung auch zu beharren, ſo wird der dramatiſche Vortrag nie ſeinen Begriff erfüllen; der Vortragende wird uns aus dem Drama vielmehr auf den Boden der Lyrik zurückverſetzen. Der Schauſpieler hat ſich natürlich beſonders eifrig und vielſeitig mit dem dramatiſchen Vortrag zunächſt einzelner Charaktere, dann ganzer Werke zu beſchäftigen. Denn hier erſt erfährt er, was er, ohne die ſinnliche Illuſion der Maske, des Koſtüms und ohne die körperliche Beredtſamkeit, einzig und allein durch die Macht des Tones und der dichteriſchen Anſchauung vermag. Durch eine häufige, mit Sinn wiederholte Uebung der Art gewöhnt er ſich auch daran, raſch ſich in den Charakter eines Werks hineinzufinden und vom Blatt zu leſen. Je ernſter von den Künſtlern dieſer Theil der Kunſt geübt wird, deſto mehr gewinnt auch der Menſch dabei an Bildung, indem er gerade dadurch immer mehr mit dem innerſten Geiſt des Kunſtwerks vertraut wird und auch das ſcheinbar Geringfügige und die tiefer liegenden Abſichten des Dichters ſich zum Verſtändniß bringt. Es giebt leider eine Menge Schauſpieler, welche in einer oder der andern Rolle, durch die Illuſion der dramatiſchen Darſtellung, von einer glücklichen Maske und Perſönlichkeit unterſtützt, faſt wie Künſtler wirken, welche aber mit dem Buche in der Hand, ganz allein auf die Macht ihrer produktiven Imagination, das poetiſche Verſtändniß des Dichters und die Bil-

dung ihres Tons gewiesen, wie Stümper erscheinen; weil hier auch jedes Vergreifen der Stimme, jede nicht erkannte Absicht des Dichters schroff heraustritt und durch kein anderes Beiwerk verdeckt werden kann.

Von dem dramatischen Lesen einzelner Rollen ist dann der letzte Schritt zu der Vorlesung eines dramatischen Ganzen zu thun; dem Gipfel des dramatischen Vortrags und der ganzen Kunst der Rede. Es gehört ein Verein der glänzendsten Eigenschaften dazu, um ein dramatisches Ganzes durch den Vortrag als ein in sich lebendiges Kunstwerk wieder an die Phantasie des Hörers zu bringen. Erst die neueste Zeit hat in Deutschland dies zu einer eignen, selbstständigen Kunst erhoben, als deren Begründer und glänzendster Vertreter L. Tieck anzusehn ist. Zur vollständigen Lösung dieser schwierigen Aufgabe gehört sowohl das volle Verständniß des ganzen Kunstwerks selbst in seinen allgemeinen, besondern und einzelnen Bezügen, als auch die Kraft, die Fülle der verschiedenen Persönlichkeiten durch die dichterische Anschauung und die Versatilität der Stimme scharf abzugrenzen und als lebendige Figuren vor der Seele des Hörers werden zu lassen. Der dramatische Vorleser soll also über dem Ganzen des Kunstwerks leitend schweben, und doch zugleich in jedem Augenblick zur Selbstentäußerung in die besondern Persönlichkeiten fortgehn. Durch das erste Moment hält er die verschiedenen Gestalten zu einem Ganzen zusammen und bringt dem Hörer die zum Genuß nothwendige Gewißheit auf, daß der Leser die Einheit dieser lebendigen Mannigfaltigkeit in sich selbst, in seiner intellektuellen Anschauung trage. Durch das zweite Moment öffnet er dem Leser erst die innerste Werkstatt der verschiedenen Charaktere, welche er in ihren geheimsten Regungen, in ihren innersten Motiven belauscht und mit durchsichtiger Klarheit vor uns enthüllt.

Da der dramatische Vorleser die lebendige Einheit aller besondern Gestalten in sich concentrirt, so wird auch das Dichterwerk auf diesem Wege größtentheils viel reiner und gleichmäßiger zur

Anſchauung des gebildeten Hörers kommen, als durch die Bühnendarſtellung, wo untergeordnetere Rollen ſelten zu ihrem vollen Rechte kommen; während von dem Alles beherrſchenden, Alles in ſeinem innern Zuſammenhange und in ſeiner nothwendigen Bedeutung anſchauenden dramatiſchen Vorleſer auch die Nebenfiguren ihre volle Geltung empfangen. Die Abweſenheit jedes, außer dem Tone, zur Illuſion wirkenden Mittels, macht daher auch dieſe Art des Genuſſes nur gebildeten Geiſtern zugänglich, denn hier ſchließt ſich der freie, von allem Stoffartigen entfernte Dichtergeiſt, ohne alle Hebel ſinnlicher Illuſion, mit ſeinem Hörer zuſammen. Wer noch ein ſtoffartiges Intereſſe irgend einer Art zu dem Kunſtwerke mit hinzubringt, findet hier ſeine volle Rechnung nicht, und die Begeiſterung bei dieſer Art des Genuſſes iſt bei ſolchen theils eine erheuchelte, theils auf Selbſtbelügung beruhende. Wenn nicht die Eitelkeit, für einen gebildeten Geiſt zu gelten, bisweilen auch die innerſte Neigung der ſinnlichen Natur zu verhüllen geböte, ſo würde man die große Mehrzahl die mittelmäßigſte Vorſtellung eines ephemeren Theaterſtücks der bewunderungswürdigſten Vorleſung eines Shakespearſchen Dramas vorziehn ſehn. Denn im erſten Falle drängt ſich tauſenderlei Ergötzlichkeit und Luſt herbei, wodurch die ſinnliche Natur immer noch erregt wird, während in dem künſtleriſchen Vortrage eines großen Dichterwerks nur die überſinnliche und ideale Natur allein befriedigt wird und befriedigt zu werden verlangt.

Es iſt ſchon öfter die Frage aufgeworfen worden, ob der dramatiſche Vorleſer dieſelben Geſetze und Zwecke zu verfolgen habe, als der dramatiſche Darſteller? Schon der Umſtand, daß beide verſchiedene und zwar ungleiche Mittel zur Verwirklichung des Dichters anwenden, muß auch eine Verſchiedenheit beider Standpunkte feſtſtellen. Die Grenze beider Aufgaben liegt aber gerade in der ungleichen Natur ihrer Mittel. Der dramatiſche Vorleſer hat auf dem Strome der Poeſie nur ſeine dichteriſche Anſchauung und die Macht des Tons, er kann daher auch durchaus keine ſinnliche Il-

lusion bewirken wollen. Wir sollen durch ihn allerdings in die verschiedenen Charaktere und in ihre innerste Natur eingeführt werden, sie sollen sich auch als getrennte Individualitäten durch den Ton vor unserm Geiste darstellen, aber diese Unterschiede und Gegensätze entwickeln sich immer nur für die unsinnliche dichterische Anschauung. So sehr also auch der Grundton, je nach dem Wesen der Individualitäten, modificirt werden muß, so darf dies doch nicht bis zu dem Streben fortgehn, den natürlichen Ton in der Zeichnung der verschiedenen Charaktere gänzlich zu verhüllen und unkenntlich zu machen. Wir wissen sehr wohl und wollen dies auch nicht vergessen, daß ein und derselbe Geist die verschiedenen Gestalten vor uns werden läßt und durch die Kraft seiner Selbstentäußerung auseinanderhält; dies Bewußtsein soll man aber nicht durch ein an und für sich auch erfolgloses Ringen nach einer totalen Unterschiedenheit des Tons in den einzelnen Charakteren aufzuheben trachten. Aus dieser ganz verkehrten Ansicht ist auch die tolle Verirrung zu erklären, durch welche ein bekannter Vorleser sich hat verleiten lassen, in den Frauenrollen die männliche Stimme zu verleugnen und zu dem Fistelton zu greifen, eine Umwandlung, welche nothwendig eine komische Wirkung hervorbringt, und daher auch, wie es scheint, später verlassen worden ist. Daß ein künstlerischer Vortrag die Prinzessin und Leonore, die Eboli und die Königin im Don Karlos, die Porzia und Nerissa, die Königin und Ophelia auch durch den Grundton schattiren und dem geistigen Auge als unterschiedene Gestalten bezeichnen muß, ist klar, aber diese Unterschiede dürfen nur in der Form von Reliefs erscheinen, welche sich auf einer und derselben sie zusammenhaltenden Fläche erheben, nicht als freie, von einander unabhängige, selbstständige Rundbilder, wie sie die dramatische Darstellung in voller Versinnlichung hinstellt. Sobald man diesen Unterschied zwischen der Bühnendarstellung, wo die verschiedenen Individualitäten auch an eben so viel sinnlich verschiedene Persönlichkeiten vertheilt sind, und dem Vorleser, der als der eine sich in die Vielheit der Gestalten spaltet,

ohne deshalb aufzuhören, die geistige Einheit in aller dieser Mannigfaltigkeit zu sein, in der Ausführung verwischt, so läuft der Letztere Gefahr, gerade um seinen höchsten Triumph zu kommen, die innerste Werkstatt der Persönlichkeiten aufzuschließen. Daß durch den dramatischen Vorleser alle Affekte und Empfindungen, ja, die ganze Energie aller Leidenschaften in scharfer Zeichnung und in ihrer vollen und persönlichsten Bestimmtheit heraustreten, ist die höchste Aufgabe seiner edlen Kunst. An die Stelle des vollen, ungeschmälerten dramatischen Ausdrucks nur Andeutungen, womit man eigentlich eine völlig verworrene Vorstellung verbindet, treten zu lassen, heißt die Natur des dramatischen Vortrags durchaus verkennen und ihn zur epischen Recitation verflachen. Wir wollen den ganzen Bergstrom der Leidenschaften, die ganze sprudelnde Keckheit des Humors auf uns eindringen lassen, die Gestalten durch alle Wechsel der Empfindungen begleiten und bis zu den Quellen ihrer Gedanken und Entschlüsse vordringen. Wer die Macht des dramatischen Vortrags jemals erfahren, der wird eine Kunst, welche ohne allen Apparat, das ganze Rüstzeug allein in dem Geiste und dem Tone des Lesers tragend, die geistigste Erhebung und den reinsten dichterischen Genuß zu bereiten vermag, eben so hoch halten, als die Seltenheit ihrer gediegenen Ausübung aus der Schwierigkeit der Aufgabe begreifen.

Die körperliche Beredtsamkeit.

Die allgemeinen Bedingungen der körperlichen Beredtſamkeit. Haltung, Gang, Anſtand.

Da der Körper, wie der Ton, das Material iſt, wodurch der darſtellende Künſtler wirkt, ſo muß der erſtere ebenfalls geformt und dem Geiſte dienſtbar gemacht werden. Dieſelbe Forderung, welche wir in unſerm erſten Abſchnitte an den Ton geſtellt, ihn zum Organ eines idealen Inhalts zu bilden, wiederholt ſich mithin für den Körper mit gleicher Nothwendigkeit. Wie überhaupt der Menſch von Allem, was ihm die Natur anerſchaffen, erſt durch ſeine Thätigkeit Beſitz ergreifen muß, ſo muß er auch den Körper ſich unterwerfen, um ihn zu einem Abbilde des Geiſtes zu machen. So lange dieſe zweite Beſitzergreifung durch die eigne Arbeit des Menſchen nicht erfolgt iſt, ſo lange iſt der Körper noch ein widerſpenſtiger Stoff, der ſich noch nicht dem Willen des Geiſtes gefügt hat. Geht nun dieſe Forderung überhaupt an den gebildeten Menſchen, ſo erhält ſie natürlich noch eine ſpecifiſche Wichtigkeit für den darſtellenden Künſtler, welcher vermittelſt ſeines Körpers ſeine Ideen ausführt. Es kann aber Niemand einen Stoff auf freie Weiſe, nach ſeinen Abſichten, verwenden, wenn er ihn nicht als Stoff vollſtändig beherrſcht. Wie kann alſo der Schauſpieler mittelſt ſeines Körpers Ideen ausdrücken wollen, wenn er ihn ſich nicht allſeitig unterworfen hat!

So wenig wir in der Ausſprache den Special-Menſchen einer Scholle, ſondern das gebildete Glied einer Nation vor uns ſehn wollen, ſo wenig ſollen uns Haltung und Bewegung des Körpers an einen partikulären Menſchen, etwa an ſeine Beſchäftigung erin-

nern, oder uns den Widerſpruch zeigen zwiſchen dem Geiſte und dem Körper, welcher ſich gegen ſeinen Herrn und Meiſter auflehnt, indem er ſich nicht willig als eine Hülle um ihn ſchmiegt, und ſich zu einem Zeichen für denſelben bequemt. Wir wollen alſo durch die körperliche Haltung und Bewegung einen allgemeinen Menſchen, einen die Herrſchaft über ſeinen Körper ausübenden Geiſt vor uns ſehn, der uns den wohlthuenden Eindruck macht, in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung den Anſprüchen der formellen Bildung völlig zu entſprechen. Dies iſt mithin auch die erſte und unerläßlichſte Bedingung für den Schauſpieler. Seine Aufgabe beſteht alſo zunächſt darin, den ganzen Körper frei zu beherrſchen, ſo daß jedes einzelne Glied ſo in ſeiner Gewalt iſt, daß er daſſelbe mühelos zur Darſtellung von Seelenzuſtänden verwenden kann, ferner, daß eine harmoniſche Uebereinſtimmung in ſeinen Bewegungen ſtatt findet, endlich, daß uns aus denſelben auch die Seele entgegenleuchtet, die Anmuth der Bewegung. Als Disciplin, durch welche dieſe Bedingungen erfüllt werden, gehören überhaupt gymnaſtiſche Uebungen und vor Allem ein gründlicher Tanzunterricht hierher. Die erſteren ſollen dem Körper Kraft und Energie verleihen, und müſſen daher von dem Geſichtspunkt aus allein geleitet werden, die Herrſchaft über die einzelnen Glieder des Körpers zu befördern; der Tanzunterricht aber muß ſich die edle Haltung, die freie und anmuthige Bewegung und die Sicherheit in dem harmoniſchen Gebrauche der Glieder zum Zwecke machen. Gegen dieſe Geſichtspunkte muß nothwendig die eigentliche Technik der Pas zurücktreten, ja dieſe dürfen überhaupt in dem Unterricht nur inſofern eine Stelle haben, als dadurch die Anmuth der Bewegung und die Herrſchaft über den Körper zur Darſtellung von Seelenzuſtänden gefördert wird. Der Leiter dieſes Unterrichts muß daher ſelbſt ein Bewußtſein über dieſen beſtimmten Zweck haben, um eine verſtändige Stufenfolge der Uebungen und eine ſyſtematiſche Bildung der körperlichen Bewegung erreichen zu können.

Wenn Göthe der ſinnigen Ottilie in ihrem Tagebuche den all-

gemeinen Gedanken in den Mund legt: „Es giebt kein äußeres Zeichen der Höflichkeit, das nicht einen tiefen ſittlichen Grund hätte. Die rechte Erziehung wäre, welche dieſes Zeichen und den Grund zugleich überlieferte", ſo hat derſelbe vor Allem ſeine tiefe Bedeutung und Wahrheit für den Darſteller. Ein wahrhafter Unterricht in der Bildung des Körpers wäre mithin der, welcher ſtets die ſymboliſche Bedeutung in der Haltung und Bewegung des Körpers aufzuzeigen ſich bemühte. Denn dadurch würden die Regeln aufhören, ein nur mechaniſch Gelerntes und Ueberliefertes zu ſein. Leider iſt aber die Bildung der heutigen Lehrer, welche dieſen Unterricht leiten, noch gar weit entfernt, ſolche Anſprüche zu befriedigen. Wir aber können uns nicht entheben, wenigſtens den abſoluten Standpunkt für einen ſolchen Unterricht anzudeuten.

Die Bildung des Körpers zum Zwecke äſthetiſcher Darſtellung ſoll das Reſultat herbeiführen, daß derſelbe in ſeiner äußeren Erſcheinung den Charakter der Seele an ſich trage. Dies offenbart ſich nun in doppelter Weiſe, in der ruhigen Haltung und in der Bewegung. In der ruhigen Haltung des Körpers wollen wir zuvörderſt den Ausdruck einer edlen Perſönlichkeit erblicken, in welcher uns ein Gleichgewicht der Geiſteskräfte und der ſittlichen Bildung anſpricht. Dazu gehört die ungezwungene Haltung der einzelnen Glieder, wodurch uns die Anſchauung einer innern Sicherheit und Freiheit gegeben wird und die Möglichkeit, leicht in jedwede Bewegung übergehen zu können. Die ſteife, gezwungene Haltung erweckt uns die Vorſtellung theils einer nicht freien Stimmung des Gemüths, theils einer noch nicht erfolgten Unterwerfung des Körpers unter die Herrſchaft der Seele, zugleich mit dem Gefühl dieſes Widerſpruchs. Dies erweckt dem Anſchauenden daher auch ein peinliches Empfinden. Es widerſtrebt ferner der freien, edlen Haltung, wenn der Körper durch irgend einen Zug die Abſicht verräth, eine beſtimmte Vorſtellung zu erwecken. Ein über die natürliche Grenze zurückgebogener Kopf, die über Gebühr hinausgekehrte Bruſt erwecken ſogleich die Anſchauung, daß hier das Ab-

bild eines selbstständigen, unabhängigen Geistes als Zweck erstrebt wird, und zerstören damit das Wesen der edlen, freien Haltung. Wie es das Zeichen der gebildeten und freien Konversation ist, sich nicht in scharf markirten Accenten zu bewegen, so soll auch kein Glied des Körpers in der freien und edlen Haltung die Aufmerksamkeit besonders auf sich ziehn, sondern durch die Natürlichkeit und Uebereinstimmung mit allen andern Gliedern nur einen harmonischen Eindruck auf uns hervorbringen. Darin liegt also der absolute Grund, warum namentlich die Arme in ihrer ganz naturgemäßen Lage ruhen müssen, die obere Hälfte leicht an den Leib geschlossen und die Hand leicht gebogen. Denn dies gebietet ihre Natur, weil sie, als das beweglichste Organ, von dieser Lage aus allein ungezwungen zu jedweder Bewegung fortgehen kann. Sowohl die gekrümmte, als die steif anliegende Hand widersprechen dem Ausdruck des Natürlichen und Ungezwungenen, denn beide erwecken schon die Vorstellnng einer bestimmten Thätigkeit oder eines bestimmten Ausdrucks, in welche der Mensch aus einer ungezwungenen Lage übergegangen ist. Die gekrümmte Hand zeigt uns dieselbe entweder von der Handhabung irgend eines Objekts herkommend, oder gar im Begriff zum Ballen der Hand überzugehn, mithin schon in einem Affekte; die mit ihrer ganzen Fläche anliegende Hand aber erweckt die Vorstellung einer gezwungenen Lage, weil der Mensch an die Stelle der organischen Wellenlinie die gerade Fläche gesetzt hat, wodurch das Unorganische, Unlebendige und Mechanische ausgedrückt wird. Eine steife, geradlinigte Haltung der Hand zeigt uns also den Menschen nicht als ein ungezwungenes Geschöpf. Nur wer die Herrschaft über seinen Körper wirklich erlangt hat, wird uns in ruhiger Haltung das Bild eines Menschen darbieten können, der jede Vorstellung einer bestimmten Thätigkeit oder Absicht fern von uns hält, denn ohne diese Herrschaft fühlt sich der gebildete Mensch in ruhiger Haltung beengt und indem er das Gefühl dieses Zwanges zu verdecken strebt, wird seine Haltung theils steif, theils absichtlich. Die natürlich freie Haltung ist

alſo das Reſultat einer Bewegung und Vermittelung, welche wieder zur Unmittelbarkeit zurückgekehrt iſt. Alle aus einem Kampfe erfolgte Rückkehr zur Natur fordert aber eine gewiſſe Veranlagung des Individuums, weil ſich darin ſtets eine gewiſſe Virtuoſität ausſpricht. Daher auch in unſerm konkreten Falle die Erfahrung, daß viele Menſchen, ſelbſt aus den höchſten Kreiſen, welche durch Erziehung und Umgang am erſten eine freie und edle Haltung ihres Körpers gewinnen müßten, doch nie dazu gelangen. Kein Wunder daher, wenn ſie auch auf der Bühne ſo ſelten eigentlich in ihrer vollen Reinheit angetroffen wird.

Dieſelbe Anſchauung einer ungezwungenen und edlen Natur ſoll uns der Gang erwecken. Wenn überhaupt der Körper nach dem geheimnißvollen Geſetze bewegt wird, welches die Seele ihm mittheilt, ſo liegt dies auch darin, daß der Gang ein Abbild der Seele iſt. Wir haben es aber hier noch nicht mit dem ſinnlichen Ausdruck der Affekte zu thun, ſondern mit der bloßen Herrſchaft über den Körper. Nur nach dieſer Seite gehört uns daher der Gang hier an. Wenn ſich ſchon in der ruhigen Haltung der vom Menſchen nicht unterworfene Körper in ſeiner rohen Natürlichkeit hervorthut, ſo iſt dies noch viel mehr beim Gange der Fall, denn in der Bewegung offenbart ſich die ſelbſtiſche, widerſtrebende Kraft der Materie natürlich noch weit mehr, als in der Ruhe. Daher uns der Gang auch viel ſymboliſcher den Gegenſatz einer rohen Natürlichkeit und einer edlen Bildung in den mannigfaltigſten Abſtufungen ausdrückt. Der Darſteller idealer Menſchlichkeit muß natürlich dieſem Zweige eine beſondere Sorgfalt und Aufmerkſamkeit zuwenden. Wer durch die Bewegungen des Körpers alle Affekte der Seele auszudrücken berufen iſt, muß ſich doch wohl zunächſt ſeinen Körper in der erſten und natürlichſten Bewegung, dem Gange, unterworfen haben! Haltung und Gang ſollen uns nur einen gebildeten Menſchen offenbaren, der keine ſpecifiſche Lebensthätigkeit darin hervorblicken läßt, weil dieſe ſchon dem allgemein Menſchlichen widerſtrebt. Wenn es in der Darſtellung eines konkreten und ſehr

ausgeprägten Charakters allerdings die Aufgabe des Schauspielers ist, selbst bis in den Gang hinein das bestimmte Bild desselben durchscheinen zu lassen, so darf doch der Gang im Allgemeinen uns keine besondere Thätigkeit und Lebensrichtung ankündigen. Wir wollen in ihm die elastische Bewegung eines Körpers sehen, dessen Kraft in der alle Glieder beherrschenden Seele liegt. Derjenige Gang, welcher einen Theil des Körpers seiner natürlichen, materiellen Schwere überläßt, ihn also nicht mit Freiheit beherrscht, ist *plump*, weil sich hier die Körperlichkeit für sich, also gegen die Herrschaft der Seele, geltend macht. In dem plumpen Gange hat also der Geist nicht in allen Theilen des Körpers das Zeichen seiner Besitznahme aufgepflanzt. Er erweckt also symbolisch die Vorstellung eines Sieges der Materie über den Geist. Wenn dagegen durch den natürlichen Gang irgend eine bestimmte Empfindung oder Anschauung ausgedrückt werden soll, so ist er *geziert*. Derselbe ist also der abstrakte Gegensatz des plumpen Ganges, indem er allerdings die Glieder des Körpers nicht wie der erstere ungebunden läßt, sondern zu Zeichen der Seele macht, aber einen Affekt auszudrücken bemüht ist, welcher durch seine Absichtlichkeit der Natur widerstrebt. Die Formen des gezierten Ganges können natürlich unendlich mannigfaltig sein, indem entweder durch die Bewegung überhaupt ein Wohlgefallen erstrebt wird, oder indem die sinnlichen Formen besonders herausgekehrt werden, welches die Nüance des koquetten Ganges giebt, oder indem auch gewisse sittliche Beziehungen durch den Gang versinnlicht werden sollen. Das Gemeinsame aller dieser Formen ist das *Absichtliche*. Wir aber wollen im Gange nur eine sich frei und ungezwungen bewegende Persönlichkeit vor uns sehen, in welcher die einzelnen Glieder alle harmonisch zu der Anschauung eines wahrhaften Gleichgewichts der Kräfte und einer Sicherheit des Geistes mitwirken. Der absolute Begriff des menschlichen Ganges ist mithin der, daß sich die Harmonie des Leibes und der Seele, welche sich in der freien und edlen Haltung zeigt, auch in der einfachen Bewegung derselben erhalte und bewähre.

Das dritte Moment in der Bildung des Körpers, worin die beiden ersteren Momente erst ihre höchste Bedeutung gewinnen, ist der edle Anstand und das vornehme Betragen, insofern dies vermittelst der körperlichen Bewegung ausgedrückt wird. Hier zeigt sich der Mensch als Geschöpf der socialen Welt. Was die körperliche Haltung und der Gang vorbereitend begonnen, den Körper der Herrschaft des Geistes zu unterwerfen, das wird im edlen Anstande zu seiner höhern, sittlichen Bedeutung erhoben. Göthe hat im Wilhelm Meister bekanntlich die Bemerkung gemacht, daß der vornehme Anstand schwer nachzuahmen sei, „weil er eigentlich negativ ist und eine lang anhaltende Uebung vorausſetzt. Denn man soll nicht etwa in seinem Benehmen etwas darstellen, das Würde anzeigt, denn leicht fällt man dadurch in ein förmliches, stolzes Wesen; man soll vielmehr nur Alles vermeiden, was unwürdig, was gemein ist, man soll sich nie vergessen, immer auf sich und Andere Acht haben, sich nichts vergeben, Andern nicht zu viel, nicht zu wenig thun, durch nichts gerührt scheinen, durch nichts bewegt werden, sich niemals übereilen, sich in jedem Momente zu fassen wissen, und so ein äußeres Gleichgewicht erhalten, innerlich mag es stürmen, wie es will.“ Die tiefe Bestimmung in diesen Betrachtungen ist die, daß der vornehme Anstand durchaus keinen Affekt, keine bestimmte Lebens- und Gemüthsrichtung offenbaren solle, sondern uns überall nur das Bild eines auf sich selbst ruhenden, seiner selbst gewissen Menschen zeige, der zugleich auch allen andern Gliedern der Gesellschaft eine freie Achtung zollt. Der edle Anstand zeigt uns also den Menschen in seinem ganzen Verhalten als das vornehmste Geschöpf der Erde, dem das Bewußtsein seiner Stellung zur andern Natur geworden ist und der dies auch in seinem ganzen Erscheinen, in allen seinen Bewegungen bekundet. Indem er aber in allen andern Gliedern der Gesellschaft dasselbe Bewußtsein anerkennt, so giebt er ihnen in jedem Augenblicke das, was ihnen gebührt, ohne sich selbst etwas zu vergeben.

Das Wohlthuende einer ſolchen Erſcheinung, welche, fern von jeder Abſichtlichkeit, in dem ganzen Verlauf ihrer Bewegungen, im Kommen, Begrüßen, Empfangen, in der gegenſeitigen Mittheilung, immer das Abbild eines von allem Unedlen und Gemeinen entfernten Weſens mit voller Freiheit offenbart, beruht daher darauf, daß wir mit dem Gefühl einer vollen Sicherheit erfüllt werden, hier ſtehe ein Geſchöpf vor uns, welches nicht aus ſeinem Gleichgewicht fallen werde, weil ihm dieſes Verhalten völlig zur andern Natur geworden iſt.

Dieſe Herrſchaft des Geiſtes über die Naturſeite deſſelben, den Leib, offenbart ſich nun in dem edlen und vornehmen Anſtande auch poſitiv darin, daß das Individuum überhaupt wenige, und zwar nur andeutende Bewegungen macht. Der gebildete Geiſt zeigt ſich überhaupt in einer gewiſſen Enthaltſamkeit der Bewegungen und im Vermeiden aller gewaltſamen, die innere Empfindung, die Stimmung des Gemüths unmittelbar verſinnlichenden Gebärden. Die Herrſchaft des Geiſtes und das Gleichgewicht der Seele bekundet ſich aber bei dem edlen und vornehmen Betragen darin, daß uns der Menſch gleichſam ein theoretiſches Verhalten an den Tag legt, welches das, was ihn bewegt, nur durchſcheinen läßt, alſo nur andeutet, aber nicht zu einer vollen Verleiblichung fortgeht. Die geringe Herrſchaft des Geiſtes offenbart ſich dagegen umgekehrt in dem unwillkührlichen Streben, jeden Eindruck auch ſogleich zu verleiblichen und in Gebärden zu überſetzen.

Welchem beſondern Fache ſich nun auch der Schauſpieler, durch Talent berufen, ſpäter hingeben mag, dieſe Herrſchaft des Geiſtes über ſeinen Körper muß er ſich, ganz unabhängig davon, zu eigen gemacht haben. Haltung, Gang und körperlicher Anſtand ſollten daher auch in ihm zu einer vollen Sicherheit und Freiheit ausgebildet ſein. Es iſt dieſer Theil daher ein allgemeines Studium für jedweden darſtellenden Künſtler. Wenn aber überhaupt nach Göthes Bemerkung eine anhaltende Uebung dazu gehört, ſich den vornehmen Anſtand völlig anzueignen, ſo muß der Schauſpieler auch außerhalb

der Bühne auf sich ein sehr wachsames Auge haben. Vernachläſſigt er da seine Haltung, Gang und Gebärde, so rächt sich dies nothwendig auch wieder auf der Bühne, indem wir ihm dann einen Zwang anfühlen, der einer freien Haltung und einem edlen und vornehmen Benehmen durchaus widerſtrebt. So wenig eine oft nachläſſige Ausdrucksweise ohne Wirkung auf den Menſchen bleibt, ſondern in ihm, wenn es gilt, wieder in das Geleiſe der gebildeten und edlen Konverſation einzulenken, einen Zwang ſichtbar werden läßt, eben ſo wenig wird ein Mangel an Sorgfalt auf die körperliche Haltung und Bewegung außerhalb der Bühne bei dem Schauſpieler ungerächt bleiben. Ein Darſteller, deſſen Aufmerkſamkeit in Bezug auf ſeine körperliche Haltung ſich auf die wenigen Momente beſchränkt, in welchen er ſich dem Publikum zeigt, kann leicht nachher auf der Bühne, entweder durch einen an das Gemeine ſtreifenden Zug, das Bild eines gebildeten Menſchen zerſtören, oder durch den Zwang, den wir ihm anfühlen, uns den peinlichen Widerſpruch zwiſchen der beſondern Natur und Bildung des Darſtellers mit dem, was er repräſentiren ſoll, aufdringen. Zeigt der Schauſpieler in einem beſtimmten Charakter ſeine individuelle Perſönlichkeit, ſo wird freilich der Begriff der Kunſt dadurch aufgehoben; wir werden aber nur ſeinen Mangel an Talent anklagen, das Mißfallen iſt daher nur ein äſthetiſches. Bewegt ſich aber ein Schauſpieler, wenn er uns nur einen Mann der gebildeten Geſellſchaft zeigen ſoll, ſteif, unbeholfen oder gar gemein, ſo berührt uns dieſer Widerſpruch noch viel widerwärtiger, weil wir in demjenigen, der dazu berufen iſt, die Idee idealer Perſönlichkeit zu verkörpern, nicht einmal das allgemein Menſchliche ausgebildet erblicken.

Es iſt zugleich hier der Ort, die Erſcheinung zu begreifen, daß ſich Schauſpieler in Rollen, in welchen ſie ſich nur als Mitglieder der höhern Geſellſchaft zeigen ſollen, und namentlich in Civil ſehr ſelten frei und edel bewegen. Dies liegt weſentlich darin, daß ſie hier zugleich ſich ſelbſt und doch wieder ein anderes, als ſie ſelbſt ſind, nämlich eine Rolle darzuſtellen haben. Das Gefühl

dieser Zweispältigkeit macht den Schauspieler unwillkührlich befangen und der Zuschauer hat wieder in den Erscheinungen aus der vornehmen Gesellschaft selbst, wie sie ihm das Leben bietet, einen ihm sehr gegenwärtigen und strengen Maaßstab, wonach er Haltung und Benehmen des Schauspielers mißt. Es liegt gewiß ein unabweisbares, peinliches Bewußtsein in dem Gedanken, in seiner ganzen Erscheinung, der Bekleidung, der Lebensstellung und Aeußerungsweise ein Mitglied der heutigen civilisirten Gesellschaft, also einerseits sich selbst, unverhüllt geben und doch dies wiederum vorstellen zu sollen. Dies Bewußtsein, welches in den meisten Darstellern ursprünglich eine Befangenheit erweckt, kann nur durch die völligste Herrschaft über den Körper, den ungezwungensten und zur Gewohnheit gewordenen edlen Anstand ausgeglichen werden, denn dadurch allein gewinnt der Schauspieler die Sicherheit, sich selbst und doch zugleich eine andere Persönlichkeit vor dem Publikum zu zeigen. Die Kleidung in Civil erschwert natürlich diese Aufgabe wesentlich, weil sie die allgemeine Kleidung der civilisirten Welt ist, wodurch keine besondere Lebensstellung und Richtung bezeichnet, sondern nur die allgemeine Kategorie eines gebildeten und freien Mitgliedes der civilisirten Gesellschaft bezeichnet wird. Hier sieht also die große Mehrzahl der Zuschauenden sich selbst verkörpert und bringt daher die ganz natürliche Forderung mit, daß der Darsteller nicht nur nicht hinter den Ansprüchen der höhern Gesellschaft zurückbleibe, sondern dieselben in ganz besonderem Maaße in Haltung und Benehmen erfülle. Schon die Uniform verändert die Anschauung. Sie treibt unsere Vorstellungen sogleich auf eine bestimmte Lebensrichtung und Thätigkeit hin. Dies wirkt aber auch für den Darsteller insofern, als er mit dieser Uniform sich zugleich als ein Wesen fühlt, das einer besonderen Lebensrichtung angehört, das also als eine in sich begrenztere Gestalt vor uns hintritt. Damit ist er aber schon vielmehr auf das eigentliche Gebiet der darstellenden Kunst getrieben, indem er eine besondere Figur zur Anschauung zu bringen hat. Auch auf den Zuschauer wirkt aber ein solches, einen

besondern Stand repräsentirendes Kostüm wesentlich symbolisch, er zieht die Forderungen, welche er, dem gebildeten Manne in Civil gegenüber, machte, in ihm nur ein von dem Bewußtsein der allgemeinen Bildung getragenes Geschöpf unserer modernen Welt zu erblicken, unwillkührlich zusammen in die Ansprüche, ein Mitglied eines besonderen Standes vor sich zu sehen. Dies steigert sich natürlich, je individueller und bestimmter die Maske ist, in welcher der Schauspieler erscheint, und je entfernter die Gestalt unsern modernen, socialen Verhältnissen steht. Je weiter sich der Charakter der Rolle von dieser Bahn entfernt, desto bestimmter machen sich die Ansprüche an den Darsteller, als solchen, geltend.

Aus unserer Entwickelung erklärt sich endlich auch die Erscheinung, wie selbst Schauspieler von höchster Genialität in der Rolle und in der Kleidung eines Mannes aus unserer modernen Welt, in welcher zunächst nur ein civilisirter und gebildeter Mensch vor uns erscheinen sollte, bisweilen selbst hinter den geringsten Anforderungen zurückbleiben können. Es erledigt sich aber daraus auch die zweite unbestreitbare Erscheinung, daß Stücke, deren Figuren sich in den gebildeten Kreisen unsers modernen Lebens bewegen, von Dilettanten aus den höhern Ständen in der Regel, nach der Seite der Haltung und des Anstands, besser gespielt werden, als von Schauspielern, welche, bei weit überwiegender Bühnengewandtheit und selbst bei specifischem Talente für einzelne Fächer, in Haltung und Benehmen sich nicht auf der Höhe der Civilisation befinden. Denn hier kann die schöpferische Kraft den Mangel einer formellen Bildung nicht ersetzen, welche zur Gewohnheit des Individuums geworden sein muß. Daher sehen wir auch, selbst bei oft großer Mittelmäßigkeit des wirklich darstellenden Talents, die Mehrzahl der französischen Schauspieler in Bezug auf Haltung, äußern Anstand und Benehmen meist im Vortheil gegen ihre deutschen Genossen; einmal weil die formellen Seiten der künstlerischen Bildung überhaupt dort mehr der Zucht unterworfen und nicht so, wie bei uns, der Willkühr des Subjekts anheim gegeben sind, und dann,

weil überhaupt in der französischen Nation die größere Leichtigkeit und Freiheit der gesellschaftlichen Bewegung heimisch ist.

Wir haben absichtlich mehrere hierher gehörige Erscheinungen dem Gedanken zu unterwerfen gesucht, um dadurch das dringende Bedürfniß einer Bildung des Körpers und eines völligen Sieges des Geistes über seine Naturseite, den Leib, für den Schauspieler eindringlich zu machen. Es bleibt immer ein nicht zu vertilgender Makel, wenn der Darsteller der idealen Menschheit sich nicht einmal in seiner sinnlichen Erscheinung als ein Wesen auf der Höhe der Civilisation darzustellen vermag, sondern uns an eine untergeordnete Lebensbewegung erinnert.

Wir haben es als die erste und unerläßlichste Grundforderung entwickelt, daß die sinnliche Erscheinung des Menschen so weit gebildet worden sei, daß wir in ihr nicht nur ein Wesen erblicken, bei dem es die Natur auf die Darstellung eines freien, über die Materie herrschenden Geistes angelegt, sondern der sich auch wirklich dazu gemacht hat. Diese Forderung ist deshalb eine durchaus allgemeine, durch deren Erfüllung sich die civilisirte und versittlichte Menschheit ankündigt, nicht eine ausschließliche Aufgabe des Schauspielers. Dieser muß nur, eben weil er zur Darstellung der idealen Menschheit berufen ist, diese Unterwerfung des Leibes unter die Herrschaft des Geistes zu seinem besondern Studium machen, weil wir von ihm die größte Sicherheit und Freiheit in seiner sinnlichen Erscheinung zu fordern berechtigt sind. Wie wir im ersten Abschnitte die Reinheit der nationalen Aussprache als ein Eigenthum des gebildeten Geistes überhaupt verlangten, dessen Mangel beim Schauspieler nur darum noch störender wirkt, weil er das Organ für die dichterischen Schätze des Nation ist, so tritt uns eine Vernachlässigung seiner körperlichen Bildung ebenfalls greller, als bei allen andern entgegen, weil er der Repräsentant des ächt Menschlichen auf der Bühne sein soll.

Die Gebärde. Die unwillkürliche Verleiblichung der Empfindung, die willkürliche und die symboliſche Gebärde.

Nach dieſer Vorſtudie, welche der Schauſpieler noch mit der höhern allgemeinen Bildung überhaupt theilt, betreten wir das eigentliche Feld ſeiner Thätigkeit, die Verkörperung des innerlichen Lebens vermittelſt der Gebärde. Wie die Bildung des Tons, nach der Seite ſeiner Höhe und Tiefe, der Schnelligkeit und Langſamkeit, der Stärke und Schwäche eine Prärogative des Schauſpielers und Redners iſt, ſo gehört ihnen auch die körperliche Beredtſamkeit weſentlich an. Dieſe iſt in ihrer Anwendung freilich ſo mannigfaltig, als das innerliche Leben des Gemüths, welches ſie verſinnlicht, und als die Schwingungen des Tons, mit denen ſie ſich zur vollſtändigen Darſtellung der Seelenzuſtände verknüpft. Aber die körperliche Beredtſamkeit hat auch ihre allgemeinen Geſetze, welche ſich nur vielfach individualiſiren. Es handelt ſich mithin zunächſt darum, dieſe ſelbſt zu begreifen und die wichtigſten Erſcheinungen aus ihnen abzuleiten.

Die Gebärdenſprache wendet ſich unmittelbar an die Sinne. Darum wirkt ſie auch am ſchnellſten und ſtärkſten auf das Gemüth, weil ſich in ihr die ganze Unmittelbarkeit der Gemüthsbewegung ausdrückt und augenblicklich wieder empfunden wird. Was ſie an Stärke des Eindrucks vor dem Worte voraus hat, das büßt ſie dagegen auch an Geiſtigkeit und Beſtimmtheit gegen daſſelbe ein. Denn die Gebärdenſprache vermag, mit dem Worte verglichen, nur die allgemeinen Affektionen der Seele zu verleiblichen, aber die zarten Unterſchiede und Schattirungen derſelben, ſo wie die Beſtimmtheit des Gedankens, namentlich das ganze Reich des bewußten Wollens und Denkens nur ſehr unvollkommen und unbeſtimmt zu verſinnlichen. Darum gehört auch ein gereifterer Geiſt und ein gebildeterer Sinn dazu, durch das Wort, den idealen Ausdruck des Geiſtes, ergriffen, als durch die Gebärde, den unmittelbaren ſinnlichen Ausdruck der Gemüthsbewegung, erſchüttert zu werden.

Alle Gebärde geht von dem Triebe der Seele aus, das innerliche Leben zu verleiblichen. So wie die Seele nichts erfahren kann, ohne daß sie dasselbe in ein Innerliches verwandelt, d. h. empfindet, so strebt sie auch umgekehrt danach, alle Affektionen des Innern sinnlich zu offenbaren, mithin zu verleiblichen. In der Gebärde wird demnach das Seelische unmittelbar versinnlicht. Der absolute Grund der Gebärde ist also die Untrennbarkeit und Durchdringung von Seele und Leib, des Empfundenen und seiner Aeußerung. In der Verleiblichung der Gemüthsbewegung haben wir nun, dem Begriffe nach, die durchaus unwillkürliche und die willkürliche Gebärde zu unterscheiden. Die Verleiblichung der Affektion des Innern ist nun zunächst eine durchaus unwillkürliche, sobald eine psychische Bestimmtheit unmittelbar in der Leiblichkeit empfunden wird; d. h. sich auch in Organen und Erscheinungen des Körpers darstellt, welche von unserm Willen völlig unabhängig sind. So kündigen sich gewisse Erscheinungen der Seele in gewissen Organen und Sphären der Leiblichkeit an. Die Irritabilität und Sensibilität sind die Systeme, worin sich der pathognomische Ausdruck darstellt, welcher die Innerlichkeit in ihrer vorübergehenden Bewegung zeigt und die beweglichen Zustände der Seele in die Leiblichkeit willenlos überführt *). So verleiblicht sich z. B. der Muth im Blutsystem, er läßt, gleich dem Zorne, das rascher wallende Blut in die Wangen steigen. Dahin gehört die Verleiblichung der Furcht im Erblassen, indem sich das Blut aus den Extremitäten nach innen zurückdrängt. Denn, wie Muth und Zorn auf das Bewältigen eines Objekts hingehen, und daher das Blut rascher den Ex-

*) Wir sind leider noch nicht im Besitz einer sogenannten psychischen Physiologie, wie sie Hegel in seiner Encyclopädie fordert, welche den Zusammenhang zwischen einzelnen Empfindungen und bestimmten Systemen des Organismus begriffe und z. B. die innere Verbindung ins Bewußtsein höbe, „durch welche der Zorn und Muth in der Brust, im Blute, im irritabeln Systeme, oder wie Nachdenken, geistige Beschäftigung im Kopfe, dem Centrum des sensibeln Systems empfunden wird."

tremitäten zutreiben, so verscheucht es umgekehrt der Affekt der Furcht daraus, indem er den Menschen in sich zurücktreibt. Schon Cartesius sagt: Ueber das Blut hat die Seele keine Gewalt. Alle Affektionen, welche sich nur physiologisch, d. h. an einer bestimmten Sphäre der Leiblichkeit, offenbaren, fallen daher nothwendig ganz außer dem Bereich der künstlerischen Darstellung, welche das schlechthin Willenlose und der Naturgewalt Anheimfallende ausschließt. So läßt sich die Thräne des Kummers weder zurückhalten, noch willkürlich hervorpressen. Daher also diese Aeußerung des Schmerzes nicht nur nicht vom Schauspieler gefordert werden kann, sondern uns auch, wenn wir sie wirklich an ihm wahrnehmen, die Gewißheit geben würde, daß der Affekt ihn unterjocht und aus dem Gebiete der Kunst in das der Natur zurückgeworfen habe. Diese unwillkürlichen, an gewisse Sphären der Leiblichkeit gebundenen Verleiblichungen von Affektionen erhalten auch nothwendig den Charakter von Naturgesetzen, welche mithin jede Darstellung der Freiheit, also des sittlichen Geistes ausschließen. Daher drücken sie auch blos den allgemeinen Gattungscharakter aus, der sich in jedem Einzelnen wiederholt, ohne aber ein wirklich individuelles Gemüthsleben zu offenbaren. Der einzelne Mensch erscheint mithin, insofern er den Gesetzen dieser Verleiblichung unterworfen ist, nur als ein Exemplar, nicht als ein freies, individuelles Geschöpf, in welchem das Allgemeine zugleich eine eigenthümliche Gestalt annimmt, ohne deshalb den Charakter des Allgemeinen einzubüßen.

Dieser Gattung der ganz unwillkürlichen Verleiblichungen, welche ganz außerhalb der Kunst fallen, stehen diejenigen Gebärden gegenüber, welche Ausdruck eines bestimmten, vorbedachten Zweckes, eines vorhergegangenen Entschlusses sind. Sie erscheinen als die ganz von dem Willen abhängigen Gebärden, welche also nur der Richtung des Willens nachfolgen. Sie sind also nicht eigentliche Verleiblichungen von Affektionen der Seele. Insofern sich an ihnen nur der Ausdruck des Willens darstellt, welcher in der Sinnenwelt irgend eine Veränderung hervorbringen will, so

gehören sie, nach dieser Seite hin, ebenfalls der Kunst nicht an, welche die Affektionen der Seele durch die sie begleitenden Gebärden versinnlichen soll, nicht aber die dem bloßen Willen nachfolgenden Bewegungen wiedergiebt. In den ganz unwillkürlichen Verkörperungen der Empfindung kann sich die darstellende Kunst nicht offenbaren, weil sich in ihnen nur ein Naturgesetz und keine Freiheit zeigt, die zweite Gattung der nur willkürlichen, aus einer Willensrichtung stammenden Gebärden liegt aus dem entgegengesetzten Grunde außer dem Bereich der darstellenden Kunst, weil in ihnen sich keine empfindende Seele, kein innerliches Gemüthsleben zeigt, denen daher nur die Prädikate der Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit zukommen. Letztere schließen uns also nicht durch sich selbst ein inneres Leben auf, sondern empfangen unsere Zustimmung erst aus der Vergleichung mit dem, was sie bezweckt haben. Diese abstrakten Gegensätze der ganz unwillkürlichen und ganz willkürlichen körperlichen Bewegungen haben aber ihre höhere Einheit in denjenigen Gebärden, welche uns *Seelenzustände in der Form willkürlicher Bewegungen* offenbaren. Diese offenbaren das psychische Leben weder in einem dem Willen ganz entzogenen Organe des Körpers, noch sind sie andererseits nur durch die Willkür gewählte Zeichen. Sie stehn vielmehr mit dem, was sie ausdrücken sollen, im innersten Zusammenhange, indem sie die Seelenzustände auf eine sprechende Weise verleiblichen. Dadurch sind sie wesentlich *symbolisch*. Damit hört aber die Gebärde zugleich auf, nur ein willkürliches Zeichen für den Seelenzustand zu sein, sondern ist durch sich selbst *bedeutsam*. Nach dieser Seite hin erscheint sie aber unwillkürlich, d. h. durch den Affekt der Seele, von selbst hervorgerufen. Die symbolische Gebärde vereinigt also die beiden Momente des Willkürlichen und Unwillkürlichen in absoluter Durchdringung. Die Willkür ist in der Form insofern enthalten, als die Bewegungen durch die Energie der Seele hervorgerufene *Zeichen* sind, durch die *Bedeutsamkeit* des Zeichens aber ist diese Willkür auch wieder aufgehoben und zu einem bloßen Scheine herab-

gesetzt. Nur so erklärt sich auch die allgemeine Verständlichkeit der symbolischen Gebärde, weil sie auf der innern Verwandtschaft des Zeichens mit den Affektionen der Seele beruht. In der bedeutsamen Gebärde vereinigen sich daher Naturnothwendigkeit und Willkür, Bewußtloses und Bewußtes, denn die Seele ist, bei ihrer Verflechtung mit dem Leibe, ununterbrochen getrieben, das innerlich Empfundene so zu versinnlichen, daß in dem sichtbaren Zeichen noch ein innerer Zusammenhang mit der Gemüthsbewegung wahrgenommen wird. Daher ist die symbolische Gebärde über die zufällige Besonderheit des Subjekts erhaben und Andern verständlich. Dies erscheint natürlich zunächst als ein bewußtloses Wirken, und als ein in seinem Ursprunge geheimnißvolles Gesetz der Seele.

Die Organe dieser symbolischen Gebärden sind nun erstens das Gesicht mit allen beweglichen, so mannigfaltigen Ausdrucks fähigen Theilen, ferner die von dem Willen abhängigen Glieder des Körpers, namentlich die Extremitäten, wohin die Stellung, der Gang und vor Allem die Handbewegungen gehören; endlich die geistigste Gebärde, der Ton der Stimme, insofern sich durch sie ein Innerliches, ein Empfindungsleben offenbart, nicht insofern sie nur Zeichen eines Gedachten ist. Da diese drei verschiedenen Formen alle nur auf ein und dasselbe Ziel hinausgehn, nemlich auf die Verkörperung der Empfindung, so werden sie auch in ihren Aeußerungsweisen zusammenwirken und dadurch die Verleiblichung in ihrer Bedeutsamkeit vervollständigen. Jede dieser Formen verfolgt natürlich die Symbolik der Gebärde auf dem ihr eigenthümlichen Wege und mit der Beschränkung, welche die unterschiedenen Organe in der Verleiblichung der Seelenzustände ihr auflegen. Alle aber wirken gemeinsam zu der Bedeutsamkeit in der Versinnlichung des Psychischen mit. Denn die Seele, sagt Cicero, soll sich in dem ganzen äußerlichen Vortrage ausdrücken, das Gesicht aber ist das Bild der Seele und ihre Dolmetscher sind die Augen *).

*) Cic. de orat. 3, 59.

Schon in den gewöhnlichsten, ganz zur andern Natur gewordenen Gebärden spricht sich das Symbolische, d. h. die innere Verwandtschaft des Zeichens mit dem Ausdruck der Seele unverkennbar aus. So drückt das Hauptschütteln bei der Verneinung, und das Kopfnicken bei der Bejahung offenbar das Abwenden von einer Idee, und die Zustimmung des Geistes sinnlich aus; eine Bewegung, welche darum überall verstanden wird, weil sie in sich selbst symbolischer Natur ist. Die Verbeugung in ihren mannigfachen Abstufungen zeigt eine reiche Symbolik der verschiedenen Grade der Achtung, welche wir gegen eine Person an den Tag legen wollen. Das Kopfaufwerfen, das Naserümpfen, sind gleichfalls unzweideutige, und darum allgemein verständliche Zeichen des Hochmuths, des Hohnes und Spottes, und des innern, noch zurückgedrängten Zornes. Lippe und Mund sind aber vor Allem der Sitz der ausdrucksvollsten Gebärde. In ihnen kann sich das jubelndste Entzücken und der vernichtendste Hohn, mit allen Abstufungen, versinnlichen. Wie unzweideutig spiegeln sich die verwandten Affekte des Stolzes und der Verachtung, von denen der erstere von dem Gefühl der eigenen Vortrefflichkeit, die letztere von dem Gefühl der Nichtigkeit eines Andern ausgeht, in dem flüchtig von der Höhe herabgeworfenen Blick? Scheint aber der Verachtete unserm Urtheile zu trotzen, so zeigt sich die unwillkürliche Symbolik der Gebärde darin, daß der Verachtende denselben mit den Augen mißt und durch das begleitende Lächeln den Widerspruch der eingebildeten Größe mit der wirklichen Nichtigkeit der Person ausdrückt. So kündigen sich die Bewegungen des Erstaunens und der Verwunderung, in mannigfachen Graden sich steigernd, durch den halb geöffneten Mund, das starre Auge und den angehaltenen Athem an, weil der Mensch durch eine, ihn völlig überraschende Vorstellung in seiner Lebensbewegung aufgehalten wird, was sich in den gedachten Gebärden versinnlicht. So begleitet ein mehr oder minder leises Schütteln und Wiegen des Haupts, in welches der ruhige Körper übergeht, den Zweifel und Unglauben unserer Seele, indem

ſich darin gleichſam eine Oppoſition unſeres Denkens ſymboliſirt. Welche mannigfaltige Symbolik enthüllt uns nicht das Organ der Hand! *) Abgeſehen von dem allgemeinſten Zeichen des Winkens, des Abweiſens, der Bitte, des Segnens u. ſ. f. iſt auch ſelbſt in ferner liegenden Gebärden das ſymboliſche Moment unverkennbar. Das Zuſammenſchlagen der erhobenen Hände iſt der unwillkürliche Ausdruck, daß irgend eine Sache ganz außer unſerer Faſſungskraft liegt, ſo wie das Händeringen in der Verzweiflung offenbar das Ringen mit dem Schickſale ſymboliſch ausdrückt.

Die Bedeutſamkeit der Gebärde als Princip der dramatiſchen Darſtellung.

Dieſe Beiſpiele haben an dieſer Stelle nur den Zweck, den von uns entwickelten Begriff der Symbolik der Gebärde an die Vorſtellung zu bringen. Denn nur auf dem Grunde dieſer natürlichen Symbolik der Gebärde, in der ſich das Moment des Willkürlichen und Unwillkürlichen lebendig durchdringen, kann die Kunſt ihr Gebäude der körperlichen Beredtſamkeit errichten. Es liegt uns daher jetzt ob, das Princip unſerer darſtellenden Kunſt nach dieſer Seite hin zu entwickeln. Wir haben in dem allgemeinen Theile die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit als das Weſen unſerer Kunſt erkannt. Dies darf ſie in keinem ihrer Elemente verleugnen. Beide Seiten aber ſollen ſich ſo verſöhnen, daß in dem Augenblicke, wo unſer idealer Sinn befriedigt iſt, auch der

*) Quint. instit. orator. XI. 3, 85 u. ſ. f. ſchildert die beredte Kraft der Handbewegungen ſehr lebhaft, indem er ſagt: „Die Bewegung der Hand, ohne welche der Vortrag verſtümmelt und kraftlos erſchiene, hat eine faſt der Mannigfaltigkeit der Sprache gleichkommende Fülle des Ausdrucks. Denn die übrigen Theile des Körpers unterſtützen den Redenden nur, die Hände aber reden gleichſam ſelbſt für ſich. Durch ſie fordern, verſprechen, rufen, entlaſſen, drohen, flehen, verabſcheuen, fürchten wir, durch ſie zeigen wir Freude, Traurigkeit, Zweifel, Beiſtimmung, Reue, Maaß, Fülle u. ſ. f.

empfindende Menſch gleichmäßig ergriffen, und während letzterer ſich durch die Wahrheit des Menſchlichen bewegt fühlt, er doch zugleich über den Kreis des Natürlichen erhoben werde. Dies Princip gilt alſo auch für die ganze Sphäre der körperlichen Beredtſamkeit. Wenn der äußerliche Vortrag gleichſam die Rede des Körpers iſt, und daher mit der Seele harmoniren muß, ſo ergiebt ſich daraus für die körperliche Beredtſamkeit zunächſt das Geſetz der Bedeutſamkeit der Gebärde. Bedeutſam iſt eine Gebärde aber nur, inſofern durch ſie ein Seelenzuſtand offenbar wird. Der Darſteller hat alſo, dieſem Principe gemäß, vor Allem die nur gleichgültigen Bewegungen zu vermeiden, weil durch dieſe keine beſtimmte Anſchauung in uns erweckt wird. Es verhält ſich mit dem Maaße und dem Charakter der Bewegungen der darſtellenden Kunſt, wie mit dem dramatiſchen Charakter. Im Leben zeigt auch das bedeutendſte und geiſtig mächtigſte Individuum eine Menge gleichgültiger Momente, in welchen ſich nur ſeine zufällige, endliche Natur darſtellt. In der Poeſie aber ſoll es uns ununterbrochen weſentliche Züge ſeiner Perſönlichkeit entfalten; ſie ſoll alſo die Schlacken, mit welchen es die bedeutungsloſe Zeitlichkeit umgiebt, löſen, und in die kurze Spanne Zeit den ganzen Vollgehalt der Perſönlichkeit zuſammendrängen. So verlieren wir uns im Leben auch bei aller Symbolik, welche den Gebärden überhaupt zu Grunde liegt, unendlich oft in die zufälligſten und gleichgültigſten Gebärden, in der darſtellenden Kunſt aber ſollen dieſe durchaus den bedeutungsvollen Bewegungen weichen. Sie ſind daher die nothwendigen Begleiter einer dichteriſchen Perſönlichkeit, aus welcher ebenfalls die bloßen Zeugen menſchlicher Bedürftigkeit hinausgewieſen ſind. Die Bewegungen des darſtellenden Künſtlers ſollen daher, dem Principe nach, eine zuſammenhängende Kette einer Symbolik zeigen, welche in jedem Augenblicke charakteriſtiſch iſt. Daraus folgt, daß je bedeutſamer die Gebärden, als Begleiter der Rede, ſind, ſie auch deſto verſtändlicher durch ſich ſelbſt ſein werden. In dieſem Sinne gingen Cicero und der große Schauſpieler Roſcius zuweilen einen

Wettkampf miteinander ein, wer von ihnen einen Gedanken am mannigfaltigſten ausdrücken könne, ob der Redner mit Worten oder der Schauſpieler mit Gebärden, wodurch Roſcius endlich ein ſolches Zutrauen zu ſeiner Kunſt gefaßt habe, daß er in einer eignen Schrift die Schauſpielkunſt mit der Beredtſamkeit paralleliſirte *).

Wie im gewöhnlichen Leben einmal gleichgültige und unbedeutende Gebärden mit bedeutungsvollen bunt abwechſeln, ſo treten in ihm auch ſelbſt die ſymboliſchen Gebärden nicht immer rein und vollſtändig hervor, d. h. ſie erſcheinen mit bedeutungsloſen Bewegungen gemiſcht, welche die erſteren nicht in ihrer ganzen charakteriſtiſchen Stärke erſcheinen laſſen. Der darſtellende Künſtler hat daher ſeine Gebärden von jedem Zuſatze, von jeder Beimiſchung zu befreien, welche ihre Bedeutſamkeit verdecken. Dies iſt der Sinn der Forderung, daß der darſtellende Künſtler die Gemüthsbewegungen nicht nur ungefähr, ſondern in ihrer ganzen Beſtimmtheit und Vollkommenheit ausdrücken ſolle. Auf dieſe Weiſe macht ſich im Gebiete der körperlichen Beredtſamkeit, als Verſinnlichung von Seelenzuſtänden, das Moment der Idealität geltend. Es würde eine unangemeſſene Anſchauung erwecken, wollte man darunter überhaupt nur die Schönheit der Bewegungen verſtehen. Sie zeigt ſich in der edlen, ſinnlichen Form, durch welche die Bewegungen des Körpers unſern äſthetiſchen Sinn befriedigen und welche an und für ſich unſer Wohlgefallen erregen. Aber der Ausdruck der Gemüthsbewegungen ſoll einen Seeleuzuſtand vermittelſt der Gebärde enthüllen, hier muß alſo die nur äſthetiſche Form der Bewegungen der Bedeutſamkeit weichen. Aber die Idealität kommt dadurch zur Erſcheinung, daß die Gebärden, in welche ſich der Affekt ergießt, durch die Kraft ihrer Symbolik alles Beiherſpielende, Zufällige, Bedeutungsloſe entfernt haben und daher in ſich völlig erſchöpfend ſind. Dadurch werden ſie gleichſam zur Gattungsallgemeinheit erhoben, durch welche die Natur einer Gemüthsbewegung ganz ausgedrückt iſt.

*) Macrobius Saturn. lib. II. cap. X.

Aber die Gebärde ist nur dann wahrhaft bedeutungsvoll, wenn sie nicht nur den allgemeinen Affekt symbolisch wiedergiebt, sondern auch die Elemente der Besonderheit, wodurch das Allgemeine erst Farbe gewinnt, zur Erscheinung kommen läßt. Zunächst offenbart allerdings der Mensch überhaupt einen Gemüthszustand in der Gebärde. Dieselbe enthüllt uns also erstlich das allgemein Menschliche, ohne dies können wir in ihr keine Offenbarung unserer eignen Natur erblicken. Auf dem Grunde der Symbolik des allgemein menschlichen Affekts soll sich aber das Besondere erheben und dem Allgemeinen erst seine volle konkrete Bestimmtheit verleihen. Dies ist die Brechung und Farbe, welche der Strahl des allgemein menschlichen Seelenzustandes annimmt. Ohne daß dies Moment in der Gebärde zu seinem Rechte kommt, wird dieselbe farblos und daher nicht wahrhaft ergreifend. Die unendliche Modifikation, welche ein und dieselbe Seelenstimmung durch die Gebärde anzunehmen fähig ist, deren jede gleichwohl durchaus wahr sein kann, hat ihre Wurzel darin, daß nicht nur der Mensch überhaupt, als empfindendes Wesen, vermittelst der Gebärde die Bewegungen seines Innern an den Tag legt, sondern der konkrete Mensch, d. h. der durch die mannigfaltigsten Verhältnisse und Lebenselemente bedingte und getragene. Erst insofern nun in die Aeußerung des Affekts durch die Gebärde diese Besonderheiten des Geschlechts, des Alters, der Nation, des Standes und der ganzen Lebensrichtung aufgenommen sind, entsteht der charakteristische Ausdruck.

Auch hier beruht also, wie in aller Kunst, das Princip auf der Durchdringung des Allgemeinen und Besondern, es ist auch die Seele für die körperliche Beredtsamkeit in der darstellenden Kunst. Es leuchtet ein, daß das Moment, wodurch sich auch die Besonderheit des Charakters durch die Farbe, welche die Gebärde annimmt, abspiegelt, nur durch die schöpferische Auffassung des Charakters verwirklicht werden kann. Denn nur durch die Einheit einer lebendigen Anschauung ist es möglich, die allgemeine Symbolik der Gebärde so zu individualisiren, daß sie, ohne den wahren Ausdruck

des menſchlichen Affekts überhaupt einzubüßen, auch zugleich die Aeußerung eines in ſich abgeſchloſſenen, konkreten Menſchenlebens iſt. Dieſes Maaß der beſondern Modifikation der Gebärde aufzufinden, iſt, weil es ein unendlich mannigfaltiges, auch gar nicht durch Lehre und theoretiſche Entwickelung zu überliefern. Es entſpringt allein aus der ſchöpferiſchen Auffaſſung des beſtimmten, nach allen ſeinen Richtungen durch die Phantaſie wiederbelebten Charakters und geht daraus auch völlig ungeſucht und eigentlich größtentheils bewußtlos hervor. Wer einen vollſtändigen Menſchen nach allen ſeinen Lebensbezügen fertig in ſich trägt, dem fallen auch die charakteriſtiſchen, die allgemeine Symbolik der Gebärden modificirenden Bewegungen von ſelbſt zu. Ein Geringes mehr oder weniger im Ausdruck des Geſichts, der Handbewegung, eine geringe Nüance des Ganges verändert augenblicklich den Charakter der Gebärde. Dies kann alſo nimmermehr bis in das Einzelne hinein demonſtrirt und nachgewieſen werden. Wie ſich der Zorn des Hofmanns, von dem des Helden, und wieder der Zorn des Jünglings von dem des gereiften Mannes, der Zorn eines Theſeus von dem eines Spaniers der modernen Welt, trotz der allgemeinen Symbolik, welche uns in allen denſelben Affekt abſpiegelt, doch zugleich weſentlich unterſcheidet, dies liegt größtentheils über jede Entwickelung und Lehre hinaus; es iſt vielmehr das Produkt eines künſtleriſchen Inſtinktes, der ſich in ganze Menſchen hineinzuleben vermag.

Die Anmuth der Bewegung.

Wir haben als das allgemeine Geſetz der Gebärde in der darſtellenden Kunſt die Bedeutſamkeit erklärt und ihren Unterſchied von der Gebärde des gemeinen Lebens dahin beſtimmt, daß die erſtere den erſchöpfenden und vollkommenen Ausdruck der Seelenſtimmung gebe, mit Beſeitigung ſowohl jeder gleichgültigen, als die Beſtimmtheit der ſymboliſchen Gebärde hemmenden Bewegung. Für diejenigen Bewegungen aber, welche wir oben als aus dem Willen

hervorgegangene bezeichneten, kann das Gesetz der Bedeutsamkeit aus dem Grunde schon nicht gelten, weil sie durch einen bestimmten Zweck hervorgerufen, nicht Offenbarungen von Gemüthszuständen sind. In alle willkürliche Bewegungen spielt aber auch das Moment des Unwillkürlichen insofern hinein, als sich uns in ihnen eine Empfindung, ein Seelenhaftes in der Bewegung selbst offenbaren kann. Diejenigen Bewegungen, in welchen sich, innerhalb der absichtlichen und daher willkürlichen Gebärde, zugleich das Seelenhafte für uns enthüllt, welche mithin, unabhängig von dem Zweck der Bewegung, auch unsern ästhetischen Sinn befriedigen, sind der Ausdruck der Anmuth. Diese offenbart sich mithin überall zwar mit dem Scheine der Freiheit, aber doch als etwas durchaus Absichtsloses, über das Wissen und Wollen des Individuums Erhabenes. Die Anmuth schließt also gleichmäßig die nur unwillkürliche Bewegung und das Absichtliche aus. Durch die erstere zeigt sich nur ein den Naturgesetzen unterworfenes Wesen, durch das letztere ein nur nach Zwecken sich bestimmender Wille. Die Anmuth versöhnt uns daher im Reiche der willkürlichen Bewegung zugleich mit der Unmittelbarkeit so, daß diese die Form ist, in der die erstere Art der Bewegungen sich offenbart. Daher jener unsichtbare Hauch, der alle Grazie begleitet und ihr ganzes Wesen bedingt. Da die Grazie den willkürlichen Bewegungen etwas Seelenhaftes mittheilt, so müssen wir sie von der oben entwickelten symbolischen Gebärde insofern unterscheiden, als sich in der letzteren stets ein bestimmter Gemüthszustand und Affekt versinnlicht, in der Anmuth hingegen nur die Seelenhaftigkeit überhaupt als die Form für die willkürliche Bewegung in die Erscheinung tritt.

Während daher die Wirkung der bedeutsamen und charakteristischen Gebärde darin besteht, die Anschauung eines bestimmten Seelenzustandes wiederzuerwecken, so dringt uns die Anmuth dagegen die Anschauung einer Seelenhaftigkeit auf, welche sich über den ganzen Menschen ergossen und allen seinen Bewegungen diesen psychischen Hauch mitgetheilt hat. In der Anmuth tritt also gleich-

sam der sittliche Ausdruck, insofern er sich in den Bewegungen, überhaupt im sinnlichen Ausdruck des Körpers, kund zu thun vermag, als die unsichtbar wirkende Macht hervor, welche sich den Leib zu einem durchsichtigen Gefäße gestaltet. Darum zeigt sie sich nicht nur in einzelnen Momenten, sondern beherrscht das ganze Wesen wie eine milde, immer gegenwärtige Göttin. Die wahre Anmuth ist daher so sehr über die Mittheilbarkeit durch Lehre und Unterricht erhaben, daß sie sich vielmehr als die wundervollste Bevorzugung der Natur kund giebt, durch welche sich der sittliche Geist in seiner Verleiblichung enthüllt. Denn darin offenbart sich die hohe Gabe der Anmuth, daß der Mensch durch sie ungezwungen und bewußtlos das Uebersinnliche der Psyche in das Sinnliche der körperlichen Bewegung hinüberführt. Dies aber erzeugt die Anschauung eines Gleichgewichts des Sittlichen und Natürlichen, worin das Letztere unmittelbar zum Ausdruck des Ersteren erhoben und damit jede natürliche Bewegung zum Ausdruck des Sittlichen verklärt worden ist.

Aus unserer Entwickelung geht hervor, daß, da überhaupt die weibliche Natur vielmehr auf der Einheit des Geistigen und Sinnlichen, des Sittlichen und Natürlichen beruht, als die männliche, da sich das Geistige, wie das Sittliche ihr vielmehr in der Gestalt des Empfindens, als des freien, selbstbewußten Denkens zeigt, die Anmuth ihr eigentliches Erbtheil ist, weil sich in ihr diese Durchdringung des Sittlichen und Natürlichen in der Bewegung auf bewußtlose Weise offenbart. Daher machen wir an die weibliche Natur auch vorzugsweise die Forderung der Anmuth, wie wir umgekehrt durch den Mangel derselben oder gar das positiv Ungraziöse viel empfindlicher verletzt werden, als beim Manne. Wo also die weibliche Natur in der Kunst vor uns hintritt, da wollen wir zunächst das in der Anmuth der Bewegungen sich darstellende Gleichgewicht des Seelischen und Leiblichen anschauen und erst auf diesem Grunde die Symbolik der Gebärde sich entwickeln sehn. Je mehr uns nun eine weibliche Gestalt in der Poesie eine solche Durch-

dringung von Geist und Natur offenbart, desto unerläßlicher sind unsere Ansprüche an die Anmuth ihrer Bewegungen, wodurch sich uns dieses Gleichgewicht bewußtlos und doch so beredt aufdringt. Die Grazie wird sich aber da am ergreifendsten entfalten, wo der Affekt das Gleichgewicht des Gemüths zu zerstören, die Seele aus ihren Fugen zu reißen droht, und dennoch durch die gewaltigste Aufregung der Seele jene sittliche Anmuth hindurchblickt, welche auch durch die Stärke des Affekts nicht hat vernichtet werden können. Dies ist die erhabene, himmlische Grazie, welche nach Winkelmanns schönem Ausdruck „von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, eine Gesellin der Götter, sich selbst genugsam scheinet und sich nicht anbietet, sondern gesucht sein will, zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen. Sie verschließet die Bewegungen der Seele und nähert sich der seeligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler ein Bild zu entwerfen suchten.“*). Diese Grazie, die Offenbarung einer mitten im Affekt und in dem heftigsten Schmerze dennoch harmonischen Seele, wie sie sich z. B. in dem Kopfe der Niobe zeigt, soll in der darstellenden Kunst die Begleiterin jeder erhabenen, weiblichen Natur sein; ohne sie sind eine Iphigenia, eine Imogen und Desdemona, so verschieden sie auch in sich sind, undarstellbar. Sie ist aber ein Geschöpf der Intuition der Seele, welche sich in dies Reich unkörperlicher Schönheit aufschwingt und dort die Energie schöpft, das innerlich Angeschaute zu verkörpern. Ist eine Darstellerin zur Anmuth veranlagt, so läßt sich diese, wie jede andere Gunst der Natur, auch unendlich steigern. Die Anschauung und Beschäftigung mit Kunstwerken, in welchen die sittliche Grazie besonders herausgearbeitet ist, wie mit den Meisterwerken der italienischen Malerei, welche den Zauber einer himmlischen Anmuth über die weibliche Gestalt mit siegreicher Wahrheit ausgegossen hat, so wie mit antiken Statuen idealer weiblicher Naturen, würde, unter sinniger Leitung und bei einer reizbaren Phantasie, wie man sie

*) Winkelmanns Werke 5, S. 246.

bei jedem zur Darstellung Berufenen voraussetzen muß, von unberechenbarem Gewinne sein. Und wenn Göthe, erfüllt von der Schönheit einer heiligen Agathe, die er zu Bologna sah, ihr im Geiste seine Iphigenia vorlas, um zu prüfen, ob diese ideale Natur auch wohl jedes Wort seiner Heldin aussprechen könnte*), so dürfte eine phantasiereiche Darstellerin mit nicht minderem Glück eine Iphigenia, Desdemona oder Imogen im Geiste vor einem Gemälde der Art spielen, und ihre Bewegungen ununterbrochen an dem idealen Gebilde, das sie vor sich hat und lebendig anschaut, messen. Freilich gehört dazu schon ein hoher Grad von schöpferischer Kraft und von Selbstanschauung.

Der Adel der Bewegung.

Wenn wir die Anmuth der Bewegungen in den Erguß des Seelenhaften vermittelst der Gebärde setzen und als Ausdruck der Einheit des Sittlichen und Natürlichen bezeichnen, so offenbaren uns die edlen Bewegungen dagegen überhaupt eine über das Sinnliche und Gemeine erhabene Natur, welche also den positiven Eindruck eines sittlichen, selbstbewußten Charakters geben. Die edle Bewegung ist allerdings der Anmuth verwandt, aber sie fällt nicht mit ihr zusammen. Die edle Bewegung ist ebensowenig ohne Anmuth, als die anmuthige Bewegung ohne edlen Ausdruck; denn das Ungraziöse würde das Edle eben so aufheben, als das Gemeine die Anmuth. Während sich aber in der anmuthigen Gebärde das Sittliche und Sinnliche unmittelbar durchdringen, so zeigt sich in der edlen Gebärde ein positiver Sieg über das Sinnliche, als Ausdruck unserer irdischen, endlichen Natur. Sie erwecken uns also, wenn sie habituell geworden sind, die Anschauung einer durch eigne Kraft auf sittlichem Grunde ruhenden und von ihrer mensch-

*) Stahr, in der einleitenden Abhandlung zu Göthes Iphigenia auf Tauris in ihrer ersten Gestalt, S. 38.

lichen Würde durchdrungenen Natur. Jedoch muß dies ebenso den Charakter der Unmittelbarkeit und Bewußtlosigkeit haben, als das Seelenhafte in der Anmuth. Wie die beabsichtigte Grazie das Wesen der Anmuth schlechthin aufhebt und sie in Affektation und Grimasse verkehrt, so verwandelt die ihrer selbst bewußte, edle Gebärde die Würde in Gravität und Vornehmigkeit. Die Anmuth, als die empfindende Seele in der Willkür der Bewegung, hatte ihren Vertreter wesentlich an der weiblichen Natur; die edle Gebärde, als Ausdruck des selbstbewußten, seines Sieges über die bloße Naturgewalt gewissen Geistes, hat ihren Träger wesentlich an der männlichen Natur, welche aus der ungebrochenen Einheit von Natur und Geist zu einer tieferen Entzweiung fortgetrieben und aus dieser sich erst in selbstbewußter, sittlicher Thatkraft erhebt. Die anmuthigen und edlen Bewegungen, welche zur andern Natur geworden sind, stellen uns also zusammengenommen den vollständigen, sittlichen Ausdruck der Menschheit dar, insofern er überhaupt in der Leiblichkeit zur Erscheinung zu kommen vermag. Die anmuthigen Gebärden werden daher, je nach dem vorwaltenden Charakter der Persönlichkeit, auch in weiblichen Naturen bisweilen den edlen, Würde athmenden Gebärden weichen, oder vielmehr in dieselben aufgehen müssen, wie der Ausdruck der Würde umgekehrt auch in männlichen Naturen sich bisweilen zur Anmuth mildern wird. Zu den ersteren gehören die heroischen, weiblichen Persönlichkeiten von idealem Gepräge, wie etwa Phädra, Isabella in der Braut von Messina, Constanze im König Johann, Gräfin Terzky u. s. f. Ist in männlichen Naturen das Empfinden vorwaltend, zeigen sie uns mehr Fähigkeit, die Eindrücke aufzunehmen, mehr Biegsamkeit der Seele, als Festigkeit und Energie des Charakters, so wird dieser Richtung auch mehr die Anmuth der Gebärden entsprechen. Wir erinnern dabei an Correggio, Egmont, Tasso, Clavigo, welche, wie unterschieden auch in ihrem besondern Pathos, doch alle mehr weiche, den Eindrücken Preis gegebene Naturen sind, als daß sie den Dingen ihren Willen als Gesetz aufzudrücken vermögen. Wäh-

rend nun für die weiblichen Naturen, in welchen ein heroiſches Prinzip waltet, die Klippe darin beſteht, in ihrer körperlichen Beredtſamkeit nicht die Weiblichkeit zu verleugnen und die Anmuth über die Würde einzubüßen, ſo iſt bei den Männern mit vorwaltender Senſibilität die Gefahr, in der Darſtellung nicht die Männlichkeit ganz aufzugeben, alſo nicht die Würde der Anmuth gänzlich aufzuopfern. Im erſteren Falle würden wir ein Mannweib, im letzteren ein weibiſches Geſchöpf vor uns ſehen.

Der Gegenſatz der nur andeutenden und malenden Gebärden.

Alle Bewegungen, welche die Rede begleiten, zerfallen im Allgemeinen in die beiden Kategorien der andeutenden und der malenden Gebärden. So wie nämlich die Sprache eine zweite aus den Eindrücken, welche der Geiſt empfangen hat, auferbaute Welt vor uns entfaltet, in welcher der Menſch den Eindruck, den er von den Dingen in ſich erlebt hat, objektivirt, ſo ſpiegeln auch die das lebendige Wort begleitenden Gebärden den Eindruck ab, welchen das Individuum durch die Dinge erfahren hat. Wir empfangen alſo auch in der Gebärde zunächſt die Eindrücke, wie in der Sprache, aus der zweiten Hand, indem ſie uns durch das Medium der Empfindung und Anſchauung eines andern Individuums überliefert werden. Darin liegt alſo der abſolute Grund, warum alle die Beſchreibung von Objekten, ſo wie die Erzählungen begleitenden Bewegungen im Allgemeinen nur andeutende, nicht malende ſein dürfen. So wie das Wort nicht mehr die ſinnliche Unmittelbarkeit ausdrückt, ſondern die Objekte in eine ideale Region erhebt, wodurch ſie Geſchöpfe des Geiſtes werden, ſo bildet auch die Gebärde, welche die Erzählung begleitet, nicht die Dinge ſelbſt ab, ſondern ſtellt nur den in der Seele eines Andern erzeugten Eindruck dar. Dies iſt der Begriff der andeutenden Gebärde, welche zwar ſtets durch beſtimmte Empfindungen und Anſchauungen hervorgebracht

wird, also durch diese bedingt ist, ohne deshalb die Sache selbst sinnlich wiedergeben zu wollen. In dieser Beziehung sagt Quintilian*), daß die Kunst der besten Schauspieler immer darin bestanden habe, durch ihre Gebärden mehr den Sinn, als die Worte auszudrücken. Aber die andeutende Gebärde soll auch dem Inhalt angemessen sein. Deshalb ist sie nicht gleichgültig und zufällig, sondern, indem sie aus der bestimmten Empfindung und Anschauung kommt, immer in gewissem Sinne symbolisch. Nur wo gar keine Verwandtschaft zwischen dem Inhalt der Rede und der Gebärde statt findet, ist dieselbe völlig zufällig. Jede Gebärde aber, in welcher sich ein innerer Zusammenhang mit dem Inhalte, den sie begleitet, darstellt, ist symbolisch.

Alle Malerei der Gebärde strebt aber dahin, die Sache selbst darzustellen und das Objekt zu vollständiger, sinnlicher Anschauung zu bringen. Daraus geht schon hervor, daß die ruhige Situation und das theoretische Verhalten des Geistes sie durchaus verbannen, weil sie aus dem Triebe hervorgeht, uns zur sinnlichen Unmittelbarkeit zurückzuführen, womit aber das Wort, welches sich an unsern innern Sinn wendet und selbst ein Unsinnliches ist, im Widerspruch steht. Eine ruhige Erzählung oder Beschreibung mit malenden, d. h. auf die Versinnlichung der Vorstellungen hinarbeitenden Gebärden zu begleiten, ist deshalb etwas durchaus Unkünstlerisches, weil diese Gebärden uns aus dem Kreise der innern Anschauungen in den Kreis der sinnlichen Unmittelbarkeit, also gleichsam der geistigen Unmündigkeit zurückversetzen. Solche Gebärdenmalerei bringt daher entschieden eine komische Wirkung hervor, sobald sie eine Erzählung begleitet und uns sinnliche Dinge veranschaulichen will; welches sich natürlich bis zur völligsten Karrikatur steigert, sobald der Darsteller gar versucht, eine Metapher, ein Bild durch die Gebärde verkörpern zu wollen**). Denn hier zieht er die

*) Quint. instit. orator. XI, 3, 89.

**) Sehr ergötzliche Beispiele von dieser Art der Malerei hat Engel angeführt in den Ideen zu einer Mimik 1, S. 374 u. f. f. und 2, S. 16.

nur zur Verſinnlichung des Gedankens verwendete Anſchauung in den Kreis des unmittelbar Sinnlichen herab. Je ſtärker dieſer Kontraſt iſt, deſto mehr wird er auch eine komiſche Wirkung hervorbringen.

Aber die malende Gebärde hat doch auch ihre Berechtigung. Dies iſt dann der Fall, wenn in einem andern Individuum eine anſchauliche und ſinnliche Vorſtellung erweckt werden ſoll. Dann greift der Darſteller zur malenden Gebärde, indem er das Empfundene in ſeiner ganzen unmittelbaren Stärke darlegen will. Dies kann nun entweder Abſicht ſein, dann erſcheint die malende Gebärde als ein Produkt des Verſtandes, oder, was das häufigſte, ſie iſt der Ausdruck der ſo aufgeregten Empfindung, daß der Menſch ſeine Mittheilung nicht anſchaulich genug geben zu können glaubt. Die erſte Form tritt im Leben nicht ſelten in der Pädagogik auf, wo der Erzieher, um ſeinen Zöglingen unſchöne, verletzende Bewegungen recht anſchaulich darzuſtellen, zur malenden Gebärde greift. Hier erſcheint die malende Gebärde alſo um eines bewußten Zweckes willen. In der Kunſt hat dieſe Art der malenden Gebärde ihre eigenthümliche Stelle in der Komödie und Poſſe, ſobald es gilt, die Gewohnheiten und Manieren Anderer zu verſpotten. Hier kann der Darſteller ſogar mit großem Glück die malende Gebärde anwenden, welche doch immer Nachahmung menſchlicher Bewegungen iſt, wenn er es vermag, ſich dadurch zum Kunſtrichter unſchöner Gewohnheiten, feſtgewordener Manieren der Künſtler zu erheben und dieſe, wo ihm die Rolle dazu einen freien Spielraum geſtattet, mit Humor parodirt. Die Poſſe, welche von der Durchführung abgeſchloſſener Charaktere abſieht und der ſchöpferiſchen Komik in der Darſtellung mehr ſelbſtgeſchaffener Figuren eine breitere Bahn läßt, iſt der eigentliche Ort, wo ein mit feinem Urtheil, Geſchmack und Humor begabter Darſteller durch die gleichſam zum Korrektiv verwandte malende Gebärde ſich wirklich zum Künſtler erheben kann.

Die zweite Form der malenden Gebärde iſt diejenige, welche

aus dem Affekt hervorgeht. Diese entspringt also aus dem Triebe, das, was uns bewegt, auch sinnlich, vermittelst der Gebärde, darzustellen. Dies kann nun entweder für einen Mitunterredenden geschehen, und dann ist der Zweck, in demselben die gleich lebhafte Vorstellung zu erwecken, so daß ihm gleichsam das ganze bewegte Gemüth gegenständlich wird, oder es ist das Resultat der völligen Versenkung in einen Gemüthszustand, so daß der Mensch auch das innerlich Empfundene auch außer sich anschaut und vermittelst der malenden Gebärde bezeichnet. Im ersten Falle geht die malende Gebärde aus dem Triebe der Mittheilung hervor, sie strebt also das, wovon der Mensch ergriffen ist, auch für ein anderes Individuum sinnlich zu machen. Die malende Gebärde dieser Art wird sich immer nur bei Menschen von geringer, formeller Bildung und einer gewissen Haltungslosigkeit zeigen können. Die edle Natur, die gehaltene Persönlichkeit, die Region der höhern, gar idealen Kreise schließt die Anwendung der malenden Gebärden zum Zwecke der Mittheilung größtentheils ganz aus, denn es gehört zum Wesen der formellen Bildung, das, was man erfahren hat, nicht in seiner sinnlichen Unmittelbarkeit wiederzugeben. Der gebildete, gehaltene Mensch theilt uns also eine Begebenheit, ein Erlebniß als ein von seinem Geist empfangenes und durch das Medium seiner Vorstellung hindurchgegangenes mit, er giebt uns also dasselbe immer aus zweiter Hand, das Innere giebt dem Tone zwar die Farbe, aber die Mittheilung geschieht doch immer nur für den innern Sinn, und wendet sich vermittelst des Worts an die Anschauung. Die malende Gebärde reißt uns also von diesem idealen Boden herunter zur plumpen, sinnlichen Wahrheit. Daraus folgt, daß, so lebhaft auch die Phantasie in der Mittheilung eines Erlebnisses ergriffen sei, sie doch nur dann von der andeutenden zur malenden Gebärde übergehen oder vielmehr zurückgehen dürfe, wenn wir nicht berechtigt sind, von dem Mittheilenden ein gebildetes, theoretisches Verhalten zu erwarten. Sie wird sich also in diesem Falle auf Gestalten der unteren Kreise der Gesellschaft beschränken, bei denen

wir durchaus ein ſolches Verlangen wahrnehmen, die Erlebniſſe, welche ſie mittheilen, je nach dem Grade des Eindrucks, den ſie erfahren haben, auch ſinnlich gegenſtändlich zu machen. Der Menſch meint auf dieſer Stufe durch die Gebärde viel eindringlicher zu werden, als durch das bloße Wort, und dieſer Wahn treibt ihn daher auch unwillkürlich zur malenden Gebärde. Es ergiebt ſich daraus, daß in der Tragödie die malenden Gebärden, zum Zwecke der Mittheilung bei den Figuren, welche den idealen Kreiſen angehören, völlig unzuläſſig ſind; denn die malende Gebärde muß aus dem ganzen übrigen Standpunkte der Perſönlichkeit hervorgehen. Es verſteht ſich übrigens, daß Temperament und Nationalität einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Anwendung der malenden Gebärde ausüben können. Ein Italiener von ſanguiniſchem Temperament, welcher alſo alle Eindrücke ſehr lebhaft in ſich aufnimmt, wird ſich von ſelbſt leichter zur malenden Gebärde wenden, als ein Nordländer von ruhigem Naturell. Aber auch dies gilt nicht von idealen Geſtalten, denn in ihnen iſt überhaupt die nur natürliche Baſis des Temperaments und der Nationalität, inſofern ſie ſich in der Verleiblichung durch die Gebärde äußert, der allgemeinen Bildung gewichen und von der Kultur überwältigt. Die größere oder geringere Lebhaftigkeit des Naturells wird ſich alſo zwar bei Geſtalten aus den höhern Kreiſen des Lebens nicht verleugnen, aber ſie wird immer nur auf dem idealen Gebiete der Rede auftreten und durch den ſie begleitenden Ausdruck des Geſichts zur Erſcheinung kommen, aber die Verleiblichung durch die malende Gebärde verſchmähen. Daher kann dieſer natürliche Unterſchied da, wo uns die ideale Natur überhaupt entgegen treten ſoll, die malende Gebärde niemals rechtfertigen.

Zweitens kann aber die malende Gebärde da eintreten, wo die Seele ſo ganz in ihren Affekt verſenkt iſt, daß ſie ſich ſelbſt nicht mehr von den Dingen unterſcheidet, und daher ihre Stimmung durch die Gebärde ſo gegenſtändlich macht, daß ſie das nur innerlich Empfundene auch außer ſich zu ſehen meint. Hier geht die

malende Gebärde aus dem Zustande des Gemüths hervor, welcher die Außenwelt zu einem Abbild des Innern macht und in ihr das sinnlich anschaut, was nur im Gemüth und im Affekte lebt. Die Bedingung der malenden Gebärde ist hier also, daß der Mensch von einer Gemüthsbewegung völlig absorbirt, daß er ganz in sie versenkt sei. Wie man in der höchsten Leidenschaftlichkeit auch leblosen Dingen eine Seele und ein Mitempfinden leiht, welches unser Affekt in sie hineinträgt, indem er sie als Mitfühlende anredet und behandelt, so spiegelt sich auch dem Gemüth der Gegenstand, mit dem es nur innerlich beschäftigt ist, äußerlich ab, und die Gebärde bezeichnet ihn unwillkürlich, als ob er auch in der Sinnenwelt anzutreffen sei. Jedwede Stimmung kann eine solche Stärke gewinnen, daß das Individuum durch die malende Gebärde das empfundene Objekt als ein sinnlich gegenwärtiges bezeichnet. Die Spitze dieser Erscheinung ist allerdings die Vision, wo das innerlich Geschaute zu einem sinnlich Gegenständlichen wird, auf welches sich also der Mensch auch vermittelst der Gebärde bezieht. Indessen ist damit auch eigentlich der Begriff der malenden Gebärde verschwunden, weil der Mensch in der Vision auch in der Form sich auf ein ihm Gegenständliches bezieht, es gleichsam wie ein persönliches Wesen behandelt, es anredet, mithin sein Inneres wirklich als ein Aeußerliches anschaut. Hier bezeichnet also die Gebärde nur das, was durch die Darstellung selbst schon gegeben ist, sie ist also nur eine natürliche Folge einer auch in der Form wirklich hervorgetretenen totalen Verwechselung des Innern und des Aeußern. Mithin erscheint die malende Gebärde nur da als solche, wo der Mensch zwar ganz von einem Affekt seines Innern beherrscht wird, derselbe sich aber noch nicht förmlich zur Vision gesteigert hat. Hier sieht dann die Gemüthsbewegung ihr Objekt gleichsam als ein sinnlich gegenwärtiges vor sich, welches sie durch die Gebärde als ein solches bezeichnet, während sie, den Worten nach, es noch nicht gegenständlich anschaut. Die Gebärde ist also hier eigentlich schon auf dem Standpunkte der Vision, und hat über

das Wort des Affekts hinausgegriffen. Wenn wir also von Abscheu und Entsetzen vor einem Gedanken ergriffen sind, oder uns das Gefühl einer tiefen Verachtung oder eines Hohnes gegen eine Idee beherrscht, und wir durch unsere Gebärde die Flucht vor dem Verabscheuten, oder den Stolz gegen das Verachtete sinnlich machen, als ob das Object dieser Affekte selbst uns gegenwärtig wäre, so malen wir durch die Gebärde. Daß dies natürlich nicht vollständig geschehn kann, ist einleuchtend, denn in der That kann der Mensch die Affektion nie völlig verleiblichen, da sie nur in seinem Innern lebt, also nur das Wort und nicht die sinnliche Gebärde der entsprechende Ausdruck für die Innerlichkeit des Geistes ist. Malend ist aber die Gebärde insofern, als durch die Energie des Affekts eine unmittelbare Versinnlichung erstrebt worden ist. Da hier die Stärke des Affekts allein entscheidet, so hat die malende Bewegung dieser Art natürlich auch vorzugsweise in der Tragödie ihre Stelle, nur muß sie mit großer Vorsicht und mit Maaß angewendet werden.

Die Verbindung der Gebärden. Die Versinnlichung der verwandten und heterogenen Affekte.

Da das Leben der Seele ein ununterbrochenes ist, so giebt es streng genommen im Gebärdenspiel keine Pausen und keine Stillstände. Die Rede kann aufhören, unser direkter Antheil am Dialog kann für den Augenblick unterbrochen werden, aber unser Gemüth hört deshalb nicht auf, die Handlung zu begleiten und die Art seiner Theilnahme wird sich auch natürlich in den Mienen und Gebärden abspiegeln müssen. Das Gebärdenspiel ist also ein stätig fortwirkendes. Da der Zusammenhang des Seelenlebens aber nicht abreißt, so muß auch das Gebärdenspiel eine ununterbrochene Verbindung der Gemüthsbewegungen darstellen. Darin liegt das Schwierige und Geheimnißvolle desselben. Als Princip muß es demnach gelten: Kein Affekt darf in der Gebärde

unvorbereitet auftreten. Wie er innerlich in der Seele seine Vermittelungen und seine Vorbereitungen durchlebt hat, ehe er sich in seiner völligen Bestimmtheit ausprägt, so muß uns auch die Gebärde die oft unscheinbaren und allmäligen Uebergänge versinnlichen. Es wird freilich oft unmöglich sein, jede einzelne Vermittelung bestimmt festzustellen, sie läßt sich in der Gebärde oft eben so wenig fixiren, als dies in der Seele selbst der Fall ist, denn sie hängt mit dem nächstvorhergehenden innig zusammen und trägt auch schon wieder die Keime zu einem andern Seelenzustande in sich, so daß sie gar nicht rein abgelöst werden kann. Tritt nun überhaupt kein Affekt unmittelbar in der Seele auf, sondern erscheint stets als ein Resultat von Vermittelungen, so werden natürlich in der Gebärde die Uebergänge um so unscheinbarer und zarter sein, je homogener die Gemüthsbewegungen sind, welche einander ablösen, um so schroffer und gewaltsamer, je heterogener, je ausschließender die einander folgenden Affekte sind. Ist das Gemüth überhaupt zu leidenschaftlicher Erregung disponirt, sehn wir es schon von einer gewissen Unruhe erfüllt, so werden die Uebergänge zum Ausbruch der Leidenschaft sehr naturgemäß erfolgen. Die Gebärde versetzt uns gleichsam Schritt für Schritt in den Affekt hinein. Ueber die Darstellung des Uebergangs der Affekte selbst aber lassen sich durchaus keine bestimmten Regeln geben, weil derselbe theils von dem Maaße abhängt, mit welchem die Dinge und die Begebenheiten auf uns einwirken, theils von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Charakters, durch welchen der Ausdruck jedes Affekts natürlich modificirt wird, wodurch mithin auch die Uebergänge und Vorbereitungen immer einen besondern Charakter erhalten.

Je näher sich nun die Affekte liegen, je verwandter die Bewegungen des Gemüths sind, desto leichter und natürlicher erscheint auch der Uebergang in der Gebärde. Verwandt aber sind solche Affekte, welche das Gemüth in ähnliche Schwingungen versetzen; diese erleichtern mithin den Uebergang aus dem einen in den an-

dern ſehr, weil die Dispoſition dazu einmal da iſt. Da der Zorn auf die Vernichtung eines uns einſchränkenden und verletzenden Objekts hinſtrebt, alſo immer auf der Energie des Gemüths beruht, ſo iſt er einem ſtarken Selbſtgefühl, welches ſich auf ſeine eigne Kraft verläßt, verwandt. Dies letztere kann ſehr leicht in den Zorn umſchlagen, welcher eigentlich nur das zur Aktivität gegen ein Objekt aufgereizte und in Bewegung geſetzte Selbſtgefühl iſt. Hier ſind alle Saiten des Gemüths ſchon in ſolcher Spannung, daß ſie nur berührt zu werden brauchen, um den richtigen Ton zu geben. Auch eine hohe Energie der Freude kann, was die Gebärde betrifft, leicht in Zorn übergehen, weil in derſelben die Seele ſich in ihrer vollen Lebenskraft genießt und in eine große, innere Bewegung verſetzt iſt. Auch hier iſt Alles ſo vorbereitet, daß die Gebärde den Uebergang nur in verwandte Schwingungen macht. Der Grad der Stärke bedingt daher auch das leichtere oder ſchwerere Uebergehen in den verwandten Affekt. So iſt die Seele, mithin auch die Gebärde in der Verachtung völlig disponirt, in den Hohn überzugehen, denn der letztere gründet ſich auf den Affekt der Verachtung, d. h. auf das Gefühl der Ueberlegenheit und der Nichtigkeit des Objekts im Vergleich mit uns. Ein geringer Zug des Mundes bringt dieſen Uebergang in den verwandten Affekt hervor.

Wenn nun bei dem Ausdruck des Affekts alle Bewegungen des Körpers mit einander in Harmonie ſein, d. h. alle auf die Hervorbringung des einen Affekts gerichtet ſein müſſen, ſo daß jedes Glied des Körpers das andere in der Offenbarung der Gemüthsbewegung unterſtützt, ſo tritt bei dem Uebergang in den verwandten und homogenen Affekt durchaus kein Kampf in den Bewegungen des Körpers ein, ſondern ſie folgen dem Antriebe der Seele alle ganz von ſelbſt. Der Uebergang beſteht alſo bei den verwandten Affekten nur in einer kampfloſen Fortentwickelung und Veränderung der Gebärden in die dem verwandten Affekt entſprechenden. Das Weſentliche iſt, daß ſowohl die Mienen, als die Bewegungen des übrigen Körpers durchaus in Uebereinſtimmung

mit einander bleiben und sich ohne Widerstand unter einander zur Darstellung des nächsten Affekts verändern, weil die Seele zu diesem Uebergange bereits völlig disponirt ist. Das Auge bleibt nicht gegen den Zug des Mundes und gegen die Bewegung der Hände und die Haltung des Körpers zurück. Die in Entzücken übergehende Freude, die in Hohn übergehende Verachtung, der zur Wuth sich steigernde Zorn, der in der Verachtung sich äußernde Stolz, die zur Ehrfurcht werdende Achtung, der in die Schadenfreude übergehende Neid, alle diese verwandten Affekte drückt auch die Gebärde stets in völliger Uebereinstimmung aller einzelnen Glieder des Körpers aus.

Anders aber verhält es sich mit dem Uebergang der Affekte in heterogene, entfernt liegende Bewegungen des Gemüths. Hier ist die Seele nicht nach allen Beziehungen zu einer solchen Verwandlung disponirt, es trifft sie also eine entgegengesetzte oder wenigstens durchaus nicht verwandte Schwingung, welche sie ihrem Zustande entreißt und in einen heterogenen hineinwirft. Der abstrakteste Gegensatz der sich hier darbietet, ist der aus der Ruhe, dem Gleichgewicht der Seele, in den Affekt, und umgekehrt die Rückkehr des Affekts in die Ruhe. Jeder Affekt stört die Ruhe des Gemüths und hebt das Gleichgewicht der Seele momentan auf. In welchen Affekt nun die Gemüthsruhe auch übergehen mag, immer stellt sich darin ein jäher Wechsel zweier heterogener Stimmungen dar. Was folgt daraus für das Prinzip der Gebärde? Der Mensch, der plötzlich aus einem Zustande der Seele in einen entgegengesetzten geworfen wird, hängt irgendwie noch mit dem erstern zusammen, indem Schwingungen des Gemüths sich nicht augenblicklich so verändern und einen entgegengesetzten Charakter annehmen können, ohne daß die ersteren nicht noch gewissermaßen nachzitterten. Dieser Uebergang eines Affekts aus einer entgegengesetzten, mit ihm durchaus nicht verwandten Stimmung darf sich daher auch in der Gebärde nicht verleugnen. Dies Nachschwingen des verlassenen Zustandes wird sich mithin in denjenigen Gebärden ankündigen müssen,

welche dem Willen weniger anheimfallen, in welchen ſich alſo der erſte Zuſtand noch abſpiegelt. Der Sitz dieſer mehr unwillkürlichen, d. h. vom Willen unabhängigeren Gebärden iſt das Geſicht und hier beſonders das Auge, daher es auch mit Recht der Dollmetſcher der Seele genannt wird, weil es unter allen den Ausdruck derſelben am reinſten und unverfälſchteſten offenbart. Während Fuß und Hand überhaupt der ganze übrige Körper viel mehr dem Willen unterthan iſt, als das Geſicht, ſo wird ſich auch in dem erſtern der neue Affekt, welcher ſogleich die der Willkür mehr unterworfenen Glieder in Dienſt nimmt, augenblicklich viel entſchiedener ausdrücken, als in den Augen, welche nicht gleich raſch der plötzlich veränderten Schwingung des Gemüths folgen können, ſondern den verlaſſenen Zuſtand theilweiſe noch abſpiegeln, weil ſie vielmehr der unmittelbarſte Ausdruck der Seele ſind. In den Augen wird alſo die urſprüngliche Stimmung gleichſam noch nachzittern, während der übrige Körper ſchon vorausgeeilt iſt und bereits den veränderten Affekt abbildet. Werden wir alſo aus der Ruhe in den Affekt verſetzt, ſo wird das Auge offenbar am ſpäteſten der Bewegung nachfolgen, weil es den Zuſtand der Ruhe, den es bis dahin abſpiegelte, nicht augenblicklich verläßt, ſondern noch einen gewiſſen Zuſammenhang mit der erſten Stimmung bewahrt. Eben ſo wird, wenn ſich der Menſch aus dem Affekte wieder zur Ruhe ſammelt und zum Gleichgewicht der Seele zurückkehrt, das Auge länger, als die übrigen Glieder des Körpers, noch den verlaſſenen Affekt abſpiegeln, weil es nicht ſogleich wieder, d. h. ohne alle Vermittelung, in die ruhigere Schwingung zurückkehren kann. Alſo ſehen wir, ſtreng genommen, in dieſen Uebergängen heterogener Stimmungen immer ein gewiſſes Widerſtreben, indem einige Gebärden den andern vorauseilen, während andere dieſer Bewegung nicht ſo raſch nachzufolgen vermögen.

Jeder Affekt übt eine Gewalt, eine innere Nöthigung über die Seele aus, daher gehorcht auch der Körper dieſer Gewalt, denn die jedesmalige Bewegung ergießt ſich gleichſam durch denſelben

und giebt den Gliedern diejenige Lage, welche dem Seelenzuſtande entſpricht. Ein neuer, mit dem vorhergehenden nicht verwandter Affekt nöthigt mithin die Seele, ſich aus dem letzteren Zuſtande herauszuarbeiten. Der Körper entreißt ſich alſo eben der Lage, Stellung und Bewegung, durch welche er den Gemüthszuſtand ausdrückte, den er jetzt verläßt. Es entſteht alſo ein Kampf zwiſchen denjenigen Theilen, über welche die Seele unmittelbar gebietet und denjenigen, welche ſich nicht ſogleich dieſer neuen Gewalt beugen. Dieſen Widerſpruch auch in jedem konkreten Falle zu verſinnlichen, iſt die große Aufgabe des darſtellenden Künſtlers, der uns mithin in dem Uebergange in entgegengeſetzte und heterogene Affekte immer noch durch irgend einen Zug den Zuſammenhang mit der aufgegebenen Gemüthsbewegung verleiblichen ſoll, ſo daß wir den neuen Affekt zwar ſchon ganz vor uns ſehn, aber in den von dem Willen unabhängigeren Gliedern des Körpers noch den alten Affekt wahrnehmen. Wenn alſo Shylock von dem heftigſten Schmerze über die Nachricht ſeiner Verluſte durch die Flucht der Tochter zu jubelnder Schadenfreude über den wahrſcheinlichen Ruin Antonios übergeht, ſo wollen wir in dieſem jähen Umſchwunge des Affekts durch irgend einen Zug noch den Zuſammenhang mit dem ſo eben verlaſſenen Affekt vor uns ſehn. Wenn alſo die Stimme, weil ſie ſogleich der Schwingung der Seele folgt, und die Haltung des ganzen Körpers den neuen Affekt ſchon abſpiegelt, ſo wird ſich auf dem Antlitz gleichſam noch ein Kampf der Affekte malen, indem die von dem Willen abhängigeren und der Stimmung unmittelbar gehorſameren Theile deſſelben, wie die beweglichen Lippen und die Mundwinkel ſchon den Ausdruck des neuen Affekts enthüllen, während Auge, Stirn und Augenbraunen, überhaupt der obere Theil des Geſichts derſelben Verwandlung nicht ſo raſch nachfolgen. Ein Uebergang aus der Wuth zur triumphirenden Schadenfreude wird uns alſo noch die Spuren der erſteren, wie der umgekehrte Uebergang noch die Spuren der triumphirenden Schadenfreude offenbaren müſſen. Freilich ſind dieſe Nüancen alle ſo fein und zart, und

es gehört zu ihrer Auffaſſung ein ſehr reizbarer Sinn, daß ihr Fehlen von den Wenigſten vermißt werden wird. Aber es kommt ja in der Kunſt darauf an, die abſoluten Forderungen zu befriedigen.

Die Verſinnlichung der zuſammengeſetzten Affekte.

Wie wir in dem Uebergange in entgegengeſetzte Affekte in den Gebärden gewiſſermaßen eine Einheit zweier unterſchiedener Gemüthsbewegungen wahrnehmen, ſo müſſen uns alle zuſammengeſetzte Affekte ebenfalls eine Durchdringung der einfachen Affekte, auf denen ſie beruhen, in der Gebärde zeigen. Da in dem zuſammengeſetzten Affekte die einfachen Affekte gleichzeitig erhalten und aufgehoben ſind, ſo hat uns auch die Gebärde dieſe Durchdringung der Gegenſätze zu verleiblichen. Das Maaß jedes der einfachen Affekte iſt natürlich abſolut unbeſtimmbar, weil es von der jedesmaligen Situation und der Natur des Individuums abhängig iſt, an welcher ſich dieſe Affekte hervorthun. Dies jedesmalige Verhältniß der einfachen Affekte aufzufaſſen und in der Gebärde darzuſtellen, iſt allein Sache der künſtleriſchen Anſchauung. So erſcheinen in der Wehmuth Schmerz und Luſt vereinigt, denn der Affekt ſelbſt offenbart uns eine Durchdringung dieſer beiden Momente; indem in der Wehmuth der Schmerz durch den Affekt der Luſt gemildert und die Luſt durch den Zug des Schmerzes wieder getrübt iſt. In aller Wehmuth erſcheint mithin der Schmerz gewiſſermaßen verklärt, und die Luſt verdüſtert. Daher wir auch von einer Seligkeit des Schmerzes, von einem Genuß der Trauer ſprechen, wo die Seele mit Liebe bei dem Schmerze verweilt und ſich darin genießt. Jede elegiſche Stimmung, die Rückerinnerung an verſchwundene ſchöne Stunden, an ein dahingeſunkenes Gut iſt mit einer geheimen Wonne verknüpft. Die Phantaſie gebiert gleichſam das Verlorene wieder und läßt in dieſe Thätigkeit ſo Schmerz wie Luſt zu zarten Umgrenzungen verſchweben. Dieſe Durchdringung,

so mannigfaltige Gestalt sie auch annehmen kann, soll sich aber auch in der Gebärde, namentlich auch dem Antlitze, abspiegeln. Durch den schmerzlichen Zug, der sich auf dem Gesichte lagert, muß ein Blick hindurchstrahlen, der uns zugleich eine gewisse Seligkeit des Schmerzes verräth. Je nach dem im konkreten Falle der eine oder andere der einfachen Affekte vorwaltet, wird sich dies Verhältniß auch zu verleiblichen haben. So heben sich Furcht und Hoffnung zu der höhern Einheit der bangen Erwartung auf, welche unendliche Abstufungen durchlaufen kann. Ueberall, wo die Hoffnung und Furcht nicht rein für sich hervortritt, erscheint jede durch ihren Gegensatz begrenzt und verändert. An sich ist zwar in jedem der beiden Affekte schon der Gegensatz enthalten, indem beide sich auf das Eintreten eines Zukünftigen beziehen, welches, weil es eben noch nicht wirklich, noch nicht Gegenwart geworden ist, auch die Möglichkeit des Gegentheils in sich schließt, indessen tritt er deshalb noch nicht in die Erscheinung. Die Empfindung kann im Augenblicke ganz von Hoffnung oder Furcht erfüllt sein, so daß sie die Möglichkeit eines entgegengesetzten Resultats völlig ausschließt. Wo aber beide Momente in der Empfindung wogen und gleichsam um die Herrschaft ringen, da wollen wir diesen Zustand auch, je nach dem Vorwalten jedes der beiden einfachen Affekte, verleiblicht sehen. Wenn Hamlet dem ihm winkenden Geiste nachfolgt, so durchdringen sich hier Sehnsucht und Furcht so sehr, daß wir ihn ebenso von Entsetzen, als von freudiger Hoffnung, ein furchtbares Geheimniß zu erfahren, ergriffen sehen wollen. Gesicht und Gebärde haben uns also ein von beiden Affekten beherrschtes Individuum zu zeigen. Wie sich im konkreten Falle diese Affekte zu einander verhalten, dies hängt von einer Summe individueller Bestimmungen ab, welche es unmöglich machen, allgemeine Gesetze über ihre Darstellung zu geben. Die bewegliche Physiognomie, die völlige Herrschaft über den Körper, endlich die produktive Phantasie, welche jede Situation sogleich in ihrer ganzen individuellen Bestimmtheit anschaut, sind die nothwendigen Bedingungen zur Ver-

wirklichung dieses allgemeinen Princips. Auch über das Wie der Verleiblichung jedes Affekts läßt sich, weil dies stets von einer Fülle konkreter Bedingungen abhängt, welche das allgemeine Gesetz ununterbrochen modificiren, nichts Festes und Unwandelbares bestimmen, und ein Versuch, dies in das Einzelne durchführen zu wollen, würde, weil er dem Begriffe etwas zumuthete, was er nicht zu leisten vermag, bald seine Ohnmacht und Unzulänglichkeit erfahren. Uns konnte es daher auch hier nur darum zu thun sein, das Princip der Gebärde und das Gesetz ihres Zusammenhanges mit der Innerlichkeit des Affekts zu begreifen.

Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

Die Gebärde tritt aber in der darstellenden Kunst nicht für sich auf, sondern begleitet das Wort. Körperliche Bewegung, Ausdruck des Gesichts und der Ton der Stimme müssen also gemeinschaftlich auf die Darstellung der Seelenzustände hinwirken. Jedes dieser Momente hat also eigentlich seine Ergänzung an dem andern. Nach ihrem geistigen Verhältniß zu einander, d. h. nach der Rangordnung, in welchen sie die Seele in ihrer höchsten Energie und Bestimmtheit zugleich offenbaren, stufen sie sich so ab, daß die Bewegungen des Körpers, weil sie der sinnlichen Unmittelbarkeit am nächsten sind, auch am wenigsten zarte Unterschiede in den Affektionen der Seele, die wenigsten Schattirungen der verschiedenen Persönlichkeiten und ihrer Empfindungen auszudrücken vermögen. Das Gesicht, als das edelste Organ mit seiner Vielbeweglichkeit, giebt uns die nächst höhere Stufe für die Verleiblichung der Seelenzustände. Was in den Bewegungen der übrigen Glieder nur in allgemeinen Umrissen, und oft nur in grob aufgetragenen Farben verleiblicht werden kann, das offenbart das Antlitz in der Kraft und Zartheit seiner mannigfaltigen, des ethischen Ausdrucks fähigen Theile schon auf viel idealere Weise. Hier zieht sich die Seele gleichsam aus den Extremen, in welche sie sich in den Gebärden

ergießt, in eine geistigere Region zurück und vermag daher auch durch dasselbe eine viel größere Fülle von zarten Unterschieden zu versinnlichen, als dies den übrigen Gliedern des Körpers möglich ist. Die Gebärden verhalten sich gegen den Ausdruck des Gesichts gleichsam wie die untere Luftschicht gegen den Aether. Daher auch zum Verständniß und zur Würdigung der durch die Miene verkörperten Bewegungen der Seele eine beweglichere Phantasie und ein geistigerer Standpunkt erforderlich ist. Beide aber, die Gebärde und Miene, als Verleiblichungen des Gemüthslebens, werden sich für die zartesten Regungen und Unterschiede nicht selten als unzulänglich bekennen müssen; sie weisen daher auf die höhere Offenbarung vermittelst des Tons hin. Denn im Tone enthüllt sich die Seele unmittelbar für den innern Sinn und die Verkörperung gewinnt hier, so zu sagen, einen ätherischen Leib, der die Seele in der vollen Klarheit ihrer geistigen Bewegung, in der geheimnißvollen Durchdringung der allgemeinen Empfindung, mit den individuellen Bedingungen, unter welchen dieselbe zur Erscheinung kommt, vor uns entfaltet. Im Tone ist also nicht nur das in der Gebärde und Miene verleiblichte Seelenleben auf eine idealere Weise erhalten, sondern auch alle die mannigfaltigen Schattirungen, welche sich der Verleiblichung entzogen, und gleichsam die Materie nicht völlig durchdringen konnten, kommen hier zu ihrem vollen Rechte. Alle drei zusammengenommen erscheinen daher als gemeinschaftliche Faktoren zur Hervorbringung des Seelenlebens, nur daß sie, obwohl gleichzeitig wirkend, doch nicht die gleiche Fähigkeit haben, die innere Bewegung zu offenbaren. Gebärde und Miene müssen daher in der Darstellung der zartesten Unterschiede des Seelenlebens und seiner Individualisirung hinter dem Reichthum des Tons zurückbleiben, welcher durch seine Schwingungen noch Bewegungen des Gemüths berühren kann, welche sich den beiden andern Formen zur Darstellung entziehen.

Wenn wir also, auf einen Augenblick von dem Vortrage absehend, nur das Princip der körperlichen Beredtsamkeit für die dar-

Digitized by Google

ſtellende Kunſt entwickelten, ſo müſſen wir, nach dem in der Eintheilung des beſondern Theils dargelegten Gange, für den Zweck unſerer Kunſt dies Moment wieder aufnehmen, um es nun in Beziehung und Gemeinſchaft mit der körperlichen Beredtſamkeit zu betrachten. Die Gebärdenſprache, ohne das Wort, erſchien uns wie ein Abfall aus dem Reich des Idealen in das Gebiet der Sinnenwelt. Da die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung aber auf die Verwirklichung dichteriſcher Charaktere hingeht, dieſe aber in dem geiſtigen Elemente der Rede ihr eigentliches Leben, ihr tiefſtes Denken und Wollen offenbaren, ſo muß ſich uns die Kunſt der Rede mit der körperlichen Beredtſamkeit wieder vereinen. Wir erheben uns alſo aus dem Gebiete der Verleiblichung des Gemüthslebens vermittelſt der Gebärde wieder zum idealen, unkörperlichen Reiche der Rede, welche wir aber fortan in ihrer Durchdringung mit der Gebärde zu betrachten, und ihrem Ziele, der Charakterdarſtellung, entgegenzuführen haben. Die Schranke der Gebärde für die Offenbarung der tiefſten Myſterien des Gemüths führt zu ihrer Ergänzung, dem Worte. Die Kunſt aber, welche dem Worte den geiſtigen Hauch giebt, wodurch es dem Hörer das innerſte Leben der Seele mittheilt, wodurch es alle Zuſtände des Gemüths gleichſam von dem Grunde der Innerlichkeit losreißt und mit jenen unſichtbaren Schwingen verſieht, welche der Seele alle Regungen in voller Kraft entgegentragen, hat auch in der körperlichen Beredtſamkeit wieder ihre Vervollſtändigung, gleichſam ihre reale Seite. Beide zuſammen geben erſt die allſeitige Offenbarung des Seelenlebens und müſſen daher in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in untrennbarem Zuſammenhange betrachtet und ſtets gleichmäßig ausgebildet werden.

Die Darſtellung der Seelenzuſtände. Das Princip ihrer wiſſenſchaftlichen Behandlung.

Ehe wir das abſolute Ziel, die Charakterdarſtellung, ſelbſt zum Gegenſtande der Entwickelung machen, haben wir aber die

Vereinigung der idealen Seite des Vortrags und der realen Gebärde in den einzelnen Formen des Seelenlebens aufzufassen und dieselben nach der Seite ihrer Verkörperung durch die dramatische Darstellung durchzuführen. Dies ist gleichsam die Wahrheit und Bewährung der allgemeinen Principien. Der Gang aber kann natürlich nur der Entwickelung des Geistes selbst entnommen sein. Jede andere Aufeinanderfolge würde nur ein zufälliges Aggregat einzelner Gemüthszustände geben. Die Entwickelung des Geistes aber ist die Befreiung desselben von seiner durch die Natur ihm ursprünglich gesetzten Schranke und die Erhebung über den Kreis seines nur natürlichen Lebens. Sein Ziel ist also, daß er sich selbst erreicht und zur Einheit mit sich durch die Aufhebung der Schranken der Natur vordringe, ein Prozeß, in welchem er sich durch seine eigene Thätigkeit zu dem macht, was er seinem Wesen nach ist, und wozu er sich, vermöge seiner Energie, unablässig getrieben fühlt. Aber die Kunst, welche Alles in sinnlicher Gestalt anschaut und bildet, setzt uns hier eine natürliche Schranke. In der dramatischen Darstellung tritt der Geist immer in individueller Gestalt auf, gebunden an eine bestimmte, konkrete Persönlichkeit. Das Element seiner rein theoretischen Thätigkeit, worin er sich, frei von aller Naturschranke, nur mit seinem eignen Wesen beschäftigt, gehört der Kunst überhaupt nicht an. Welche tiefsinnigen Gedanken auch ein Individuum in der dramatischen Poesie aussspreche, in wie erhabene Regionen es sich auch aufschwinge, so tritt doch alles nothwendig in der Form eines individuellen Zustandes auf, als Offenbarung eines bestimmten Gemüthslebens. Nur in dieser Gestalt kann der Geist in der dramatischen Poesie fixirt und von dem Darsteller wiedergegeben werden. Mithin schließt nothwendig unsere Darstellung alle Stufen der geistigen Entwickelung aus, in welchen der theoretische Geist nur mit seiner eigenen Wesenheit zusammengeschlossen erscheint. Es scheiden also zunächst diejenigen Momente aus, in welchen der Geist abstrakt, ohne Bezug auf die Verleiblichung, auf die Verwirklichung in individueller Ge-

ſtalt betrachtet wird, mithin alle rein ideellen Unterſchiede und Stufen in der Entwickelung des Geiſtes. Die erſte Bedingung für die dramatiſche Darſtellung bleibt alſo nothwendig, daß ſich eine Stufe des Geiſtes auch in beſtimmter, individueller Form verkörpere und alſo auch eine beſondere Form der Verleiblichung zulaſſe. Es leuchtet daher ein, daß aus unſerer Entwickelung die Formen des theoretiſchen Geiſtes ausgeſchloſſen ſein werden, weil ſich dieſe Unterſchiede durchaus nicht zu ſinnlichen Unterſchieden in Ton und Gebärde entwickeln. Jeder fühlt ſogleich, daß weder die Stufen des Bewußtſeins und des Selbſtbewußtſeins in ihrem Unterſchiede und nothwendigen Entwickelungsgeſetzen, noch die Momente des theoretiſchen Geiſtes, wie Anſchauung, Vorſtellung, Phantaſie und Denken in unſern Kreis hineingehören können, weil ſie nur ideelle Entwickelungsmomente ſind, welche nicht zu ſinnlichen, in Ton und Gebärde ſich offenbarenden Unterſchieden fortgehen, ſich alſo nicht zu beſtimmmten, plaſtiſch darſtellbaren Gemüthszuſtänden entäußern.

So wie unſere Entwickelung alle rein ideellen Unterſchiede des Bewußtſeins und des geiſtigen Lebens ausſchließt, weil ſie ſich nicht in unterſchiedene Verleiblichungen überzuſetzen vermögen, eben ſo weiſt ſie aber auch alle nur anthropologiſchen Zuſtände zurück, inſofern in ihnen die Seele ſo ſehr mit der Leiblichkeit verflochten und von ihr abhängig erſcheint, daß ſie die Darſtellung des ſittlichen Pathos, der Grundbedingung alles dramatiſchen Lebens, unmöglich machen. Hier iſt alſo der Grund der Ausſchließung der entgegengeſetzte. Alles, worin wir nur ein pſychiſch-ſomatiſches Leben erblicken, wo alſo die Seele ſich durchaus in unfreier Weiſe bewegt, weil ſie allein durch ihre beſondere Beziehung zu dem Körper bedingt iſt, fällt außerhalb der dramatiſchen Kunſt, wie der dramatiſchen Darſtellung. So werden alſo die nur natürlichen Beſtimmtheiten des Individuums, die Einflüſſe und Veränderungen, welche das planetariſche Leben, der Wechſel der Jahres- und Tageszeiten auf den Menſchen ausübt, die beſondern natürlichen Beſtimmtheiten, wie ſie z. B. in den Raceunterſchieden auftre-

ten, der abwechſelnde und immer wiederkehrende Zuſtand der Schlafens und Wachens, der magnetiſche Rapport in dem ganzen Verlauf ſeiner mannigfaltigen Formen, ganz außerhalb unſerer Kunſt liegen, weil ſich an ihnen nicht wohl ein geiſtiger und ſittlicher Inhalt entwickeln läßt. Ein anthropologiſcher, d. h. ein pſychiſch-ſomatiſcher Zuſtand, worin alſo die Seele durch die Leiblichkeit gebunden und bedingt erſcheint, iſt daher nur inſofern Objekt der dramatiſchen Kunſt und ihrer Darſtellung als ſich darin zugleich ein geiſtig ſittlicher Zuſtand offenbart. Dies iſt das abſolute Kriterium für die Grenze der Kunſt. So verweiſt alſo die darſtellende Kunſt die beiden Extreme der rein idealen Prozeſſe, wie der nur pſychiſch-ſomatiſchen Zuſtände gleichmäßig aus ihrem Gebiete; die erſteren, weil ſie nicht zu Verleiblichungen, alſo zu darſtellbaren ſinnlichen Unterſchieden vermittelſt Ton und Gebärde fortgeführt, die letzteren, inſofern ſie nicht zu Trägern geiſtig ſittlicher Verhältniſſe erhoben werden können. Nur wo das Geiſtige und Sittliche als ein individueller Zuſtand verſinnlicht und das Leibliche zu einem Organ der ſittlichen Idee vergeiſtigt zu werden vermag, befinden wir uns auf dem Boden der dramatiſchen Darſtellung. Nach der Feſtſtellung der Grenzen unſeres Gebiets verſuchen wir die allgemeinſten, unſerer Kunſt angehörenden Seelenzuſtände zu entwickeln, von denjenigen anthropologiſchen beginnend, welche zu Trägern eines ſittlichen Pathos verwendet werden können.

Die anthropologiſchen Beſtimmtheiten und Zuſtände in ihrer Bedeutung für die dramatiſche Darſtellung.

1. Die Lebensalter.

Zu den natürlichen Beſtimmtheiten des Individuums, welche, obwohl mit der Leiblichkeit auf das Engſte verflochten, dennoch aber geiſtige und ſittliche Unterſchiede auf dieſer ſomatiſchen Grundlage offenbaren, gehören zunächſt die am Individuum ſelbſt, als ein Ver-

lauf unterſchiedener, pſychiſch-ſomatiſcher Zuſtände nach einander auftretenden Formen der Lebensalter. Dieſe bieten einen entſchiedenen Parallelismus des Geiſtigen und Leiblichen dar, und gehören zum Theil, inſofern auch die höhere geiſtige und ſittliche Entwickelung durch ſie bedingt iſt, und ſie die Träger weſentlicher Geiſtesſtufen ſind, auch unſerer Kunſt an. Die zweite Form natürlicher Beſtimmtheit, welche ſich an dem Individuum vorfindet und bis auf einen gewiſſen Grad die geiſtig ſittliche Entwickelung des Menſchen bedingt, iſt ſein Naturell, welches wir als die natürliche Eigenthümlichkeit des Individuums bezeichnen, das Temperament. Auch dies fällt nach der Seite hin in das Gebiet der dramatiſchen Darſtellung, als es zur Baſis des Charakters geworden ſein, ja die ganze Geſtaltung deſſelben bedingen kann.

Drittens tritt uns der allgemeinſte Gegenſatz der anthropologiſchen Unterſchiede entgegen in den Nationalitäten, welche pſychiſch-ſomatiſche Verſchiedenheiten darbieten, durch welche ſich ſehr weſentliche, geiſtige und ſittliche Richtungen offenbaren. Denn in der Nationalität durchdringt ſich das ſittliche und geiſtige Allgemeine mit der beſtimmten, individuellen Form der leiblichen Erſcheinung. Daher auch die dramatiſche Kunſt in der Darſtellung der nationalen Unterſchiede eine höhere Aufgabe löſt, weil ſowohl die Phantaſie ſchöpferiſcher ſein muß in der Verleiblichung, als auch der Gedanke ſich zu einer in ſich konkreteren Anſchauung zu erheben hat, als in den erſteren beiden anthropologiſchen Zuſtänden.

Von den Lebensaltern, welche die erſte Stufe derjenigen anthropologiſchen Zuſtände bilden, welche auch der dramatiſchen Darſtellung angehören, fällt das Kindesalter natürlich für uns weg, weil es die dramatiſche Poeſie überhaupt nur mit ſelbſtbewußten Weſen zu thun hat, und das Alter geiſtiger und ſittlicher Unmündigkeit ausſchließt. Die Lebensalter gehen unſern Zweck nur inſofern an, als ſie zugleich phyſiſche und geiſtige Unterſchiede zeigen, welche auch auf die Verkörperung der Charaktere Einfluß haben. Der Darſteller wird alſo auch dieſe erſte natürliche Beſtimmtheit

des Alters festzuhalten und in der Darstellung wesentlich zu berücksichtigen haben. Dies ist eben darum nothwendig, weil die verschiedenen Lebensstufen auch ganz konkrete Anschauungen in uns erwecken und die Erscheinung einer Individualität, je nach ihrem Lebensalter, auch unsere Empfindung und unser Urtheil sogleich modificirt. Es wird daher eine Sorge des Darstellers sein, eine bestimmte Gestalt auch in dem Lebensalter zu verleiblichen, in welchem sie gedacht worden ist und erscheinen soll. Ein in der Darstellung zu jugendlich gehaltener oder umgekehrt zu weit im Alter vorgerückter Charakter kann unsere ganze Anschauung verrücken und das Bild des Dichters völlig verändern. Manches wird durch das bestimmte Lebensalter, in welchem uns eine Gestalt entgegentritt, erst völlig erklärlich. Karl und Franz Moor können z. B. in ihrer Erscheinung und ihrem ganzen Verhalten nicht jugendlich genug gefaßt werden, weil nur dadurch die Weltzertrümmerungswuth des einen, als ein aus der übervollen Jugendkraft herausschlagendes Jünglingsfeuer erklärlich wird, und Franz Moors diabolisches Raisonnement, als aus dem Gehirn einer unreifen Jünglingsphantasie stammend, welche sich in ihre selbstgemachten, sittlich fratzenhaften Vorstellungen eingehaust hat, uns durch die Jugend menschlich näher gerückt und begreiflicher werden kann. In Karl Moor ist gleichsam die mit der Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange entzweite und auf ihre Zerstörung ausgehende Jünglingsnatur überhaupt verkörpert, welche auf den Trümmern einer zerschlagenen Welt eine neue, ihrem Geiste allein entsprungene und ihr entsprechende Organisation aufrichten will. Daher die Nothwendigkeit ihn auch in Haltung, Ton und in der ganzen sinnlichen Erscheinung so jugendlich wie möglich zu halten; eine Annäherung an das Mannesalter würde uns von Hause aus ein völlig verkehrtes Bild aufdringen. Hier wollen wir also alle Zeichen und Erscheinungen des überkräftigen, weltstürmenden, jugendlichen Schwärmers sehen, weil die ganze Gestalt gerade das Jünglingsalter in seiner ganzen psychischen und physischen Bestimmtheit zu ihrer wesentlichen Voraussetzung hat.

Daher fordern wir die Anſchauung eines überſchäumenden Lebensſtroms, jene aus der Unbeſtimmtheit der Phantaſie ſtammende gährende Unruhe, den ſchwärmeriſchen, die Wirklichkeit gleichſam überfliegenden Blick und vor Allem jene nie verſiegende Kraft des Muthes, jenes trotzige Selbſtgefühl, welches eine Armee in ſeiner Fauſt fühlt.

Ueberall, wo ſich die charakteriſtiſchen Züge eines Lebensalters in die dichteriſche Individualität hineinziehen, wo die letztere in gewiſſem Sinne ihre Nahrung aus der natürlichen Beſtimmtheit der Altersſtufe ſchöpft, wollen wir alſo auch das beſtimmt ausgeprägte Bild eines Lebensalters von dem Darſteller verſinnlicht ſehen. Wie die Natur des Mannes die Welt beſtimmten Wollens und Handelns iſt, indem er nicht mehr in dem weichen Elemente der Einbildung, ſondern in dem wachen Bewußtſein zu der Wirklichkeit und ihren Verhältniſſen lebt, ſo wollen wir auch in Haltung, Ton und Gebärde die ſichere, feſte Lebensſtellung, die in ſich fertige und eingelebte Weltanſchauung, die Beſtimmtheit der gewollten Zwecke verkörpert anſchauen. Wo alſo dieſe charakteriſtiſchen Züge des Mannesalters vorwalten, da fordern wir auch vom Darſteller ein ausgeprägtes Bild deſſelben. So bei Wallenſtein, Antonio Montekatino, Burleigh. Haltung und Antlitz das Abbild eines gereiften Mannes, eines abgeſchloſſenen und concentrirten Individuums, der Blick ſicher, und von jedem ſchwankenden, unbeſtimmten Ausdruck fern, der Ton, die volle Beſtimmtheit feſter und entſchiedener Lebensrichtung und bewußten Wollens abſpiegelnd, der bei aller Energie, ja ſelbſt in leidenſchaftlichen Momenten doch die Schärfe und Beſchloſſenheit eines männlichen Denkens nicht verleuguet.

Wenn im Greiſenalter der Menſch eigentlich das Intereſſe an der Welt verloren hat, wie es ihm auf ſeiner erſten Stufe noch nicht aufgegangen war, er hier daher einer Gleichgültigkeit am Leben und einer bloßen Gewohnheit des Daſeins anheimfällt, welche ſich auch äußerlich in der erſchlafften, der Feſtigkeit und Widerſtandskraft

verlustig gewordenen Haltung des Körpers, und einer energielosen Betonung darstellt, so hat die Kunst der dramatischen Darstellung dagegen die Aufgabe, diese letzte Lebensstufe von ihrer physischen Hinfälligkeit und ihrer Abgestumpftheit so viel als möglich zu befreien und, bei aller Wahrheit, doch über die nackte Treue der Natur hinauszugehen. Auch im Greise wollen wir ein Individuum sehen, welches zwar das bewegte Leben, das Wogen des Handelns hinter sich hat, aber sich doch noch die Frische des Antheils, die Wärme des Empfindens und die Freiheit und Lebhaftigkeit des Denkens bewahrt hat. Die dramatische Darstellung hat also hier diese idealen Seiten zu versinnlichen und uns über die physische Kraftlosigkeit dieser Lebensstufe zu erheben. Wir wollen allerdings ein greises Haupt, aber keinen zitternden Kopf, einen von der Last der Jahre zwar gebeugten, aber doch nicht zusammengeschrumpften Körper vor uns sehen, und im Tone wollen wir die aus der Tiefe der Seele stammende reiche Lebenserfahrung und die Ruhe des Geistes, welche als ein Resultat eines bewegten Lebens gewonnen worden, nicht die abgestumpfte und antheillose Natur vernehmen. Je theoretischer der Greis sich verhält, je mehr sein Leben übersinnlichen Zwecken zugewendet war, desto klarer und reiner muß sich diese Forderung erfüllen. Als Ideal dieser Richtung nennen wir Nathan. Der Greis, der am Abend seines Lebens steht, darf sich nicht verleugnen, aber eine erhabene Stille soll auf diesem Antlitz ruhen, und sein Ton soll uns jenes wunderbare Gleichgewicht von Herz und Kopf, von Wärme der Empfindung und Kälte des Verstandes zeigen, welche in einem langen, vielgereiften Leben ihren Widerstreit ausgeglichen und einander durchdrungen haben. Daher auch der philosophirende Nathan uns niemals den kalten Ton der Belehrung zeigen darf, sondern von jenem milden Feuer, welches diese Lehren zu seinem eigensten Besitz geläutert hat, durchleuchtet sein muß, wie umgekehrt der empfindende Nathan nie weichlich und schwächlich, sondern von der Kraft des Gedankens und der Sicherheit seiner Weltanschauung getragen sein soll. Haltung, Gebärde und Ton

haben uns dies als das Resultat eines vollen, ganzen Menschenlebens darzulegen, das beneidenswerthe Bild eines Greises und eines gelungenen Daseins *).

Aber selbst wenn das Greisenalter auf seiner höchsten Stufe schon mit der physischen Gebrechlichkeit ringt und im Begriff ist, die Bande des Leibes zu lösen, so wollen wir in der Kunst doch noch den Sieg des Geistes über die Materie wahrnehmen. Hat der Dichter einen Greis auf diesem letzten, der Auflösung nahen Stadium hingestellt, wie z. B. Schiller den alten Attinghausen, so hat der Darsteller gleichsam schon die freiwerdende Seele, welche nur noch mit schwachen Fesseln an ihre irdische Hülle gebunden ist, zu offenbaren. Wir wollen dann über die ganze Gestalt eine gewisse Weihe ausgebreitet schauen, in welcher uns schon die Morgenröthe eines neuen Tages entgegenstrahlt. Ist ja doch z. B. der ganze prophetische Ton des alten Attinghausen nichts anderes, als die gleichsam von Zeit und Raum sich lösende und die Zukunft anticipirende Seele. In solchen Momenten kann der Geist sogar auf Augenblicke dem Körper noch eine gewisse Spannkraft verleihen, indem er, gleichsam den letzten Rest der Lebenskraft aufzehrend, sich darin zugleich in seiner Herrschaft über die Materie bewährt. Der Ton darf sogar ein gewisses Feuer ausstrahlen, welches, wenn auch an Jugendgluth erinnernd, doch mehr wie eine Stimme aus einer Geisterwelt ertönt. Die Energie, welche die Stimme noch gewinnt, muß daher weniger aus der physischen Kraft, als aus der letzten Energie der Seele stammen. Daher auch die Accente nicht sowohl die Bestimmtheit eines wachen, verständigen Bewußtseins haben dürfen, als vielmehr als der Ausdruck eines Genius erscheinen müssen, welcher nicht mehr dem Willen des Indivi-

*) Das hier entworfene Bild des Nathan, als Repräsentanten des Greisenalters in seiner sittlich-geistigen Bedeutung und seiner idealen sinnlichen Erscheinung verkörpert Seydelmann übrigens auf eine so vollendete Weise, daß wir in obiger Schilderung im Grunde nur die Darstellung Seydelmanns ins Bewußtsein gefaßt haben.

duums unterthan ist. Auch wo ein Greisenalter in den tragischen Konflikt hineingerissen und von den Schlägen des Geschicks getroffen wird, wollen wir nicht die physische Gebrechlichkeit vor uns sehen und das Mitleiden aus der Anschauung eines zermalmten, widerstandslosen Wesens schöpfen, welches gleichsam ohnmächtig seinen zitternden Nacken den Streichen des Geschicks darbietet. Hier ist es die Aufgabe des dramatischen Künstlers, die ganze Gestalt mit einer gewissen heroischen Kraft auszustatten, welche dem Individuum auch im hohen Greisenalter noch eine gewisse Energie und Widerstandskraft verleiht. Hierher gehört vor Allem als das klassische Ideal die Gestalt Lears. Die Donnerschläge des Geschicks sollen nicht einen hinfälligen, dem Grabe entgegenwankenden Greis treffen; diese Seite hervorheben, heißt dem ganzen gewaltigen Bilde sein kolossales Postament nehmen, und es auf das niedrige Fußgestell der Hausväterlichkeit setzen. Lear ist eine Ruine, aber aus der Heldenzeit; das heroische Zeitalter muß sich auch in ihm in Ton, Haltung und Gebärde fortsetzen. Wie ihm das Gefühl der Majestät, mitten in der Schmach der Verletzung, noch eine gewisse Spannkraft verleiht, so soll sein Ton immer noch ein verhallender Donner sein, der uns noch die einstige Gewalt des Mannes ahnen läßt. Das durchbohrte Gemüth offenbart sich daher auch in jenen gebrochenen Tönen, welche, weit entfernt, ein weichliches Klagen, ein ohnmächtiges Weinen zu verrathen, vielmehr ein sich zerbröckelndes Herz ankündigen, das sich aber immer noch krampfhaft zusammenrafft, um nicht das Bild des überwältigten und aufgelösten Gemüths zu geben. Welche Wirkung, wenn sich trotz dieses Widerstandes die gebrochene Kraft verräth! dann erscheint er uns wie ein berstender Fels, der vergeblich den ihn umspülenden Wogen den Eingang versperrt.

Wir haben uns bei der Darstellung des Greisenalters länger verweilen müssen, weil hier die Kunst mehr, als bei den andern Lebensaltern die Aufgabe hat, ohne die Naturwahrheit zu verletzen, diese doch zu überflügeln, weil auf dieser Stufe der Widerspruch

des endlichen Daſeins mit der Idee am augenfälligſten hervortritt und daher von der Kunſt die größte Kraft in der Bewältigung deſſelben fordert. Die Klippe bleibt hier immer, den Greis in ſeiner vollen und ungetrübten Wahrheit zu zeigen, und uns doch über das Gefühl irdiſcher Gebrechlichkeit hinwegzuheben.

In der weiblichen Natur treten die Unterſchiede der Altersſtufen nicht zu ſolchen ſittlichen und geiſtigen Unterſchieden heraus, als bei der männlichen Natur, weil das Weib mehr in der Einheit ihres Empfindens lebt und nicht zur Entzweiung und dem Kampfe mit der Welt fortgeht, um ſich daraus erſt zur Einheit mit ſich, zu feſtem Handeln und zu bewußtvoll klaren Zwecken wieder zu ſammeln. Während die Lebensalter beim Manne auch zugleich die Bewegung ſeiner geiſtigen und ſittlichen Entwickelung in ihrem weſentlichen und organiſchem Verlaufe darſtellen, ſo tritt beim Weibe ein ſolcher inniger Zuſammenhang nicht hervor. Das Alter wird nur ſelten bei dem Weibe zum Träger eines beſtimmten Pathos, einer Richtung gemacht werden, es tritt daher auch, nach dieſer Seite hin, als charakteriſtiſche und beſtimmende Grundlage der ganzen Entwickelung der dramatiſchen Kunſt viel weniger auf. Nur wo gerade die Anſchauung einer vollen Unbefangenheit und einer ſich entfaltenden zarten Knospe, welche dem Lichte ſich entgegenhebt, gegeben werden ſoll, wollen wir in Haltung, Gebärde und Ton ein kindliches, kaum zum Bewußtſein ſeiner ſelbſt erwachtes Weſen vor uns ſehen. So in der Julia bei ihrem Erſcheinen. Hier kommt es gerade darauf an, die Anſchauung des ganz harmlos und kindlich unbefangen hinlebenden Mädchens, welches noch keine andern Wünſche kennt, als den Willen der Mutter, zu verſinnlichen; ſo wie wir in der Balkonſcene ein zwar plötzlich erwachtes und von dem Strahl der Liebe entzündetes Weſen vor uns ſehen wollen, deſſen kindliche Unbefangenheit ſich aber auch jetzt noch nicht in Haltung und Ton verleugnet. Erſt wenn die tragiſche Leidenſchaft und der Konflikt mit der Herbigkeit des Geſchicks in Juliens Seele eingedrungen, dann fordern wir in Ton und Gebärde das durch

das Schickſal gleichſam gereifte und weit über ihr Alter hinausgehobene Weib. Gerade dieſer Wendepunkt ſoll ſich auch ſinnlich in einem, die jugendlich mädchenhafte Natur weit zurücklaſſenden Weſen kund geben. Das Pathos ſelbſt wird daher in der Regel allein bei der weiblichen Natur über das Maaß entſcheiden, mit welchem etwa ein beſtimmtes Lebensalter, als eine weſentliche und bedingende Grundlage feſtzuhalten iſt. Die Gegenſätze matronenhafter Würde und jungfräulicher Anmuth, welche durch den fraulichen Charakter allerdings wieder modificirt wird, zeigen ſich hier als die allgemeinſten pſychiſch-ſomatiſchen Unterſchiede, welche in der Erſcheinung der weiblichen Geſtalt verſinnlicht und zu einem beſtimmten Bilde in Haltung, Ton und Gebärde ausgeprägt werden müſſen.

Aus unſerer Entwickelung ergiebt ſich für dieſe erſte Stufe der natürlichen Unterſchiede der Lebensalter für die dramatiſche Darſtellung das Geſetz, daß da, wo dieſe natürlichen Beſtimmtheiten der Altersſtufen mit der geiſtig ſittlichen Entwickelungsſtufe des Menſchen ſo zuſammenhängen, daß dieſe letztere gleichſam ihre Wurzel in der Beſtimmtheit der erſteren hat und ohne dieſe Grundlage nicht begriffen werden kann, wo mithin die Individualität die volle Einheit der Altersſtufe mit ihrer geiſtig-ſittlichen Bedeutung offenbart, daß da auch die charakteriſtiſchen Züge des Lebensalters in Haltung, Ton und Gebärde entſchieden hervortreten und die ganze Darſtellung des Charakters begleiten müſſen. Wo ein ſo enger Zuſammenhang beider nicht vorhanden iſt, da darf dieſe anthropologiſche Grundlage aber nicht mit ſolcher Strenge feſtgehalten und durchgeführt werden.

2. Das Temperament.

Als das zweite anthropologiſche Element, welches auch in die dramatiſche Darſtellung hineinſpielen kann, bezeichnen wir die individuelle natürliche Beſtimmtheit, das Temperament. Indem wir

darunter die urſprünglich von der Natur dem Einzelnen zugetheilte individuelle Gemüthsart verſtehn, in welcher Pſychiſches und Somatiſches auf das Engſte verflochten ſind, ſo folgt daraus, daß daſſelbe in der dramatiſchen Poeſie und ihrer Darſtellung, wo ein Reich ſelbſtbewußten Wollens und Denkens ſich vor uns entfaltet, nur eine ſehr untergeordnete Stellung einnehmen kann. Denn das Temperament hängt, eben weil es nur die individuelle, mit unſerer phyſiſchen Organiſation verwachſene Beſtimmtheit des Subjekts bezeichnet, nicht von unſerm Willen ab, und iſt nicht mit dem Charakter, der habituell gewordenen geiſtigen und ſittlichen Richtung des Individuums zu verwechſeln. Der Charakter kann ſich, weil er aus der Sphäre des freien Wollens und Denkens ſtammt, ſelbſt gegen die Naturbeſtimmtheit herausarbeiten und erſcheint dann als eine um ſo reifere Frucht unſerer ſittlichen Natur, je mehr er ſich das bloße Naturell unterworfen und ſeinen höhern Zwecken dienſtbar gemacht hat. Wo nun, wie in der Tragödie, das ſittliche Pathos regiert, da wollen wir uns nicht in den Kreis der bloßen Naturbeſtimmtheit zurückverſetzen laſſen, und in dem Individuum nicht ein bloßes auf der Naturbaſis erwachſenes Produkt erblicken. Je entſchiedener uns daher im Drama ein von ſelbſtbewußten Zwecken geleiteter Charakter entgegentritt, deſto mehr muß auch für die Darſtellung die Zufälligkeit des Temperaments zurücktreten und der Verſinnlichung der höhern Mächte des Geiſtes weichen. In der Darſtellung eines tragiſchen Charakters dürfen wir alſo im Allgemeinen um ſo weniger an die natürliche Aeußerungsweiſe eines hervorſtechenden Temperaments erinnert werden, als dadurch das Bild eines ſelbſtſtändigen Charakters getrübt und die Freiheit des Wollens vernichtet erſcheint. Hamlets Weſen z. B. aus dem melancholiſchen Temperamente erklären, hieße ihn aus dem ſittlichen Pathos auf die Stufe bloßer Naturbeſtimmtheit zurückverſetzen.

Doch darf auch nicht überſehen werden, daß in vielen Geſtalten die Naturſeite des Temperaments nur zu einer Baſis der Charakterentwickelung gemacht worden iſt. Hier darf das Moment des

Temperaments insofern auch in der Darstellung eine Stelle einnehmen, als wir auch schon in der natürlichen Eigenthümlichkeit des Menschen die Disposition seines ganzen Charakters erblicken dürfen. In solchen Fällen hat der Darsteller also die Aufgabe, in der sinnlichen Erscheinung der Persönlichkeit diese Naturbestimmtheit des Temperaments anschaulich zu machen. So wird in Heinrich Percy, schon durch den Beinamen Heißsporn in seinem Naturell bezeichnet, das einseitig vorwaltende cholerische Temperament allerdings auch durch eine wirklich künstlerische Darstellung versinnlicht werden müssen. Wir wollen es dieser ganzen Individualität anfühlen, wie die politische Unternehmung gerade an dieser Uebermacht des nicht in den Dienst des Willens genommenen raschen, heftig brausenden, alle Besonnenheit verflüchtigenden Naturells scheitern muß; hier wollen wir ein großartig veranlagtes Individuum vor uns sehen, welches aber seine Lebensaufgabe eben darum verfehlt, weil es sich nicht zum Herrn seiner natürlichen Disposition erhoben hat. Darum muß auch Heißsporn dem geistig klaren und besonnenen Prinzen erliegen, in welchem sich ein wundervolles Gleichgewicht sittlicher und geistiger Kräfte offenbart.

Unter den Temperamenten wird aber der Tragödie das cholerische und melancholische fast ausschließlich angehören, weil in ihnen vorzugsweise die Anlagen zu den tieferen Richtungen des Gemüths und den großartigen Affekten liegen. Während im sanguinischen Temperament die Eindrücke rasch erfolgen, aber nicht haften, sondern ein rastloser Wechsel des Begehrens und der augenblicklichen Befriedigung die nachhaltige Kraft und die Vertiefung des Gemüths gar nicht zuläßt, in ihm also gar nicht die Disposition zu einer den Menschen wirklich absorbirenden Leidenschaft liegt, so schließt das phlegmatische Temperament, insofern es allein für sich auftritt offenbar die niedrigste Lebensform, den Aufschwung der Seele zu energischen Entschlüssen ganz aus. Wo weder die Freude, noch das Leiden, weder Liebe, noch Haß bis in das Herz des Lebens vordringen und den Menschen aus sich dauernd herausversetzen kön-

nen, da hört auch das Individuum von ſelbſt auf, Gegenſtand für die Tragödie zu ſein.

Dagegen ſind das choleriſche und melancholiſche Temperament der Boden, aus welchem die tragiſche Leidenſchaft und Stimmung erwächſt. Das erſtere, feurig, energiſch in ſeinem Empfinden und heftig in ſeinem Bewegen, iſt, ethiſch betrachtet, die Wiege großer, auf die Umgeſtaltung der Welt gerichteter Entſchlüſſe und einer raſtloſen Thatkraft überhaupt. Das melancholiſche Temperament, an Tiefe dem choleriſchen nicht nachſtehend, aber ihm an offenſiver Kraft und poſitiver Energie weichend, erſcheint, von der ethiſchen Seite, als die Wurzel der Hinrichtung der Seele auf das Ideale, als die Sehnſucht nach dem Ueberſinnlichen, der eigentlichen Heimath des Geiſtes. Daher iſt es aber auch der Sitz ſelbſtgeſchaffener Qualen, und einer aus der Vertiefung der Seele in ſich ſtammenden Verſchloſſenheit nach außen.

Während nun in der Tragödie, mit ſehr ſeltenen Ausnahmen, das Temperament für ſich keine ſelbſtſtändige Bedeutung erhalten kann, ſondern in der zum Charakter gewordenen Denk- und Sinnesart aufgehoben erſcheint, die dramatiſche Darſtellung alſo auch die habituellen Züge des Temperaments, wie ſich dieſelben in der ganzen ſinnlichen Erſcheinung abbilden, nicht ſo herausheben darf, daß wir in dem dargeſtellten Individuum mehr das Naturell als den Charakter erblicken, ſo hat dagegen im Luſtſpiel das Temperament auch nicht ſelten für ſich ſeine Stelle und dann iſt es auch Sache des Darſtellenden, es als ſolches zur Erſcheinung zu bringen. Denn im Luſtſpiel hat auch die zufällige, endliche und ſinnliche Natur ihre Bedeutung, welche mit ſich, mit ihren Zwecken, wie mit den Verhältniſſen der Wirklichkeit in Konflikt gebracht wird. Ja es beruht ſogar nicht ſelten im modernen Luſtſpiel die komiſche Wirkung auf dem einſeitig vorwaltenden Naturell und Temperament des Individuums, welches daſſelbe in Kolliſion bringt und dadurch komiſche Situationen herbeiführt. Wo dies der Fall iſt, da iſt es gerade die Aufgabe des Darſtellers, die beſondere Erſcheinungsweiſe

des vorwaltenden Temperaments zu verleiblichen. Dann ſoll der Zuſchauer auch auf dieſe Naturſeite, die unmittelbare Eigenthümlichkeit des Menſchen, zurückgeführt, nicht, wie in der Tragödie, darüber erhoben werden. In dem leichtfertigen Bonvivant wollen wir die luſtig tollen Streiche gerade als Wirkung des *ſanguiniſchen* Temperaments, alſo ſeines Naturells auffaſſen, weil wir dadurch allein über den ſittlichen Unwillen hinweggehoben und in der heiteren Stimmung erhalten werden, daß wir nicht eine ſchon fixirte, unſittliche Richtung vor uns haben, ſondern ein von der Unmittelbarkeit des Naturells abhängiges Subjekt, welches uns daher auch in der am Schluß in der Regel ihm werdenden Verzeihung mit der heitern Ausſicht auf eine Sinnesänderung entläßt. Die Kunſt des Darſtellers wird alſo darauf beruhen, uns durch die ganze Erſcheinung, in Ton, Haltung und Gebärde die Ueberzeugung aufzudringen, daß wir hier nur die Wirkungen des leichten Bluts und eines, jedem Eindrucke offenen und darum ſo flüchtigen *Naturells* vor uns haben. Neben dem ſanguiniſchen Temperament kann das *phlegmatiſche* zu einer reichen Quelle ächt komiſcher Effekte verwendet werden. Dann tritt es aber als die aus Mangel an Kraft und Nachdruck folgende natürliche Affektloſigkeit auf, als dasjenige Naturell, an welchem die Affekte Anderer ohnmächtig abprallen und das mitten in der Bewegung, ja ſelbſt in der Verwirrung der Verhältniſſe davon völlig unberührt bleibt. In dieſem Kontraſt liegt aber auch ſeine komiſche Kraft. Hier beruht die Wirkung des Darſtellers vorzugsweiſe auf der Fähigkeit, ein plaſtiſches Bild der nicht aus der Erſchöpfung nach großer Mühe und Arbeit, ſondern aus dem Naturell ſtammenden Apathie hinzuſtellen. Die unverrückt in ihrer Lage verharrenden Züge des Geſichts, die langſame und faſt mit einer gewiſſen Unluſt erfolgende Bewegung, der man es anfühlt, daß ſie dem Körper nur durch die dringendſte Nothwendigkeit abgewonnen worden, und der durch keinen Affekt Anderer aus der Ruhe und Gleichgültigkeit aufzurüttelnde Gleichmuth der Seele können, zu einem lebendigen Bilde verarbeitet, durch den Kontraſt

der Situationen, Wirkungen der höchſten komiſchen Kraft hervorbringen.

Treten das choleriſche und melancholiſche Temperament, welche wir oben der tragiſchen Stimmung verwandt bezeichnet haben, im Luſtſpiele auf, ſo müſſen ſie nach der Schwäche, welche in ihnen liegt, aufgefaßt und behandelt werden. Dann erſcheint das melancholiſche Temperament beſonders als die Dispoſition, den Dingen ein übermäßiges Gewicht beizulegen und überall Veranlaſſungen zu Beſorgniſſen für ſich, zu unnützer Selbſtquälerei aufzufinden, welche Neigung gleichſam als die Kehrſeite der tragiſchen Melancholie erſcheint, welche aus der wirklichen Vertiefung der Seele in ſich, und aus der Abkehr derſelben von der gemeinen Wirklichkeit ſtammt. So muß ſich auch das choleriſche Temperament im Luſtſpiel ebenfalls nach der Seite ſeiner Schwäche hervorthun, wo es ſich denn, theils als eine überwallende, aber leicht zu beſänftigende Hitze, theils als eine gewiſſe Sucht zu befehlen und zu leiten ankündigt, welche, da die geiſtigen Eigenſchaften dazu fehlen, ſich vor Allem den Schein eines Herrſchertalents durch ein übermäßiges Gewicht auf alles Formelle zu geben bemüht iſt.

Unſere Entwickelung hat die Grenze zu beſtimmen geſtrebt, wo ſich in der dramatiſchen Darſtellung das Moment des Naturells für ſich geltend machen kann und in die ſinnliche Erſcheinung zu treten berechtigt iſt. Es wird ſich daraus in jedem konkreten Falle auch die Bedeutung beſtimmen laſſen, welche daſſelbe in der Darſtellung eines Charakters einzunehmen hat, und welche Züge deſſelben nie Recht haben, in den Vordergrund zu treten, und zu einem vollſtändigen Bilde verarbeitet werden müſſen.

3. Die Nationalität.

Als das dritte Moment unſers Kreiſes, welcher anthropologiſche, d. h. pſychiſch-ſomatiſche Unterſchiede zur Erſcheinung bringt, bezeichneten wir die Nationalität. In den Nationen ſtellt ſich

ein beharrlicher Typus dar, der sich sowohl in der geistigen und sittlichen Richtung, als auch in der sinnlichen Erscheinung, namentlich der Physiognomie, hervorthut. Obwohl es die Kunst nun zuvörderst mit dem allgemein Menschlichen, über die besondere Nationalität Uebergreifenden zu thun hat, und dies zuerst sein volles Recht erlangen muß, weil nicht ein Spanier, ein Italiener, ein Deutscher, sondern ein Wesen unsers Gleichen, der Mensch mit seinen Leiden und Freuden uns interessiren und bewegen soll: so darf sich doch auch die Nationalität als ein Moment in der dramatischen Poesie, und demnach auch in der Darstellung behaupten. Auch hier handelt es sich wie beim Temperament, darum, das Princip zu bestimmen, nach welchem in der dramatischen Darstellung die Nationalität in ihrer psychisch-somatischen Erscheinung aufzutreten berechtigt ist. Je mehr der dramatische Dichter das allgemein Menschliche überhaupt zu einem lebendigen Charakterbilde verarbeitet hat, so daß wir dabei nicht an einen bestimmten Lokalgeist erinnert werden, und nicht die Eigenthümlichkeit der Nationalität als eines Schlüssels bedürfen, um uns in die Individualität hineinzufinden, desto mehr hat auch für die dramatische Darstellung die Seite der Nationalität, als anthropologisches Element, zurückzutreten. Dies ist z. B. bei fast allen Shakspearschen Figuren der Fall, welche, ob auch einem bestimmten Himmelsstriche, einer bestimmten Nation angehörend, doch das Specifische derselben gar nicht erkennen lassen; wie ja selbst die Shakspearschen Gestalten in den Stücken aus der altrömischen Welt durchaus vielmehr allgemeine Menschen als Römer sind, und die Größe des Eindrucks und die Macht der Poesie gerade auf der bewunderungswürdigen Kraft beruht, mit welcher der Dichter das Ewige im Zeitlichen festgehalten und die sittlichen in den großen Konflikten und weltgeschichtlichen Verhältnissen sich abspiegelnden Gesetze an das Licht gestellt hat, ohne deshalb je die Figuren zu abstrakten Menschen auszuhöhlen. Hier hat also auch für die Darstellung das nationale Element der Offenbarung des allgemein Menschlichen entschieden zu weichen. Dasselbe gilt

von dem größten Theil der Schillerſchen und Götheſchen Figuren. Wo hingegen entweder das Pathos gerade auf der beſtimmten Volksindividualität beruht, oder gar das allgemein Menſchliche hinter den nationalen Typus und die Bildungsſtufe eines beſtimmten Volksgeiſtes zurücktritt, da hat auch die anthropologiſche Seite der Nationalität und ihre ſpecifiſche Weiſe des Verhaltens durch die Darſtellung in die ſinnliche Erſcheinung zu treten. Dies iſt z. B. bei vielen Geſtalten des ſpaniſchen Dramas der Fall, namentlich in allen denjenigen, in welchen gerade der eigenthümliche Charakter des ſpaniſchen Volksgeiſtes in dem abſtrakten Princip der Ehre und der Vaſallentreue, welche nicht ſelten über alle andere menſchliche Empfindung triumphiren, ſcharf ausgeprägt iſt. Dann iſt es die Aufgabe des Darſtellers, uns auch durch die ganze ſinnliche Erſcheinung dieſen nationalen Typus zur Anſchauung zu bringen, indem uns der Dichter ſelbſt in dies beſchränktere Gebiet des nationalen Elements hinverſetzt. In Don Gutierre z. B. wollen wir in Phyſiognomie, Haltung und Ton den ſtolzen, feierlichen Kaſtilianer mit ſeinem abſtrakten Pathos der Ehre, als das Bewußtſein der Unantaſtbarkeit des Individuums in allen ſeinen perſönlichen Beziehungen, vor uns ſehn. Daſſelbe gilt von Buſtos Tabera und von Ortiz im Stern von Sevilla, denn in beiden regiert durchaus das ſpaniſche Pathos der Ehre mit ſeinen aus den Verhältniſſen erwachſenden Kolliſionen *). Wo uns alſo nur ein aus dem Volkscharakter begreifliches, nationales und nicht ein allgemein menſchliches Pathos entgegentritt, da fordern wir auch den Typus dieſes Volksgeiſtes auf ideale Weiſe verſinnlicht vor uns zu ſehn; denn dadurch gewinnen wir erſt die volle Illuſion. Es wird da-

*) Dahin gehört noch ganz beſonders Don Juan im Maler ſeiner Schande von Calderon, dem ſogar das ſtarre, unbeugſame Geſetz der Ehre in ſeiner ganzen Tyrannei zum Bewußtſein kommt, ohne daß er ſich demſelben zu entziehn vermöchte. Vergl. Ulrici: Ueber Shakspeare's dramatiſche Kunſt und ſein Verhältniß zu Calderon und Göthe, S. 520 u. f. f.

her ein richtiger Takt sogleich den Unterschied zwischen den genannten Gestalten und dem Prinzen Sigismund im Leben ein Traum*), sicher herausfinden. Denn hier regiert eine durchaus allgemeine, von der besondern Nationalität unabhängige Weltanschauung, dort eine fest gewordene Geistesrichtung eines besondern Volksgeistes.

Die sinnliche Erscheinung einer bestimmten Nationalität in Maske, Haltung und Gebärde wird aber auch überall dann von großer künstlerischer Wirkung sein, sobald durch sie die ganze Komposition und die Kollisionen des Dramas erst recht beleuchtet werden. Dies wird vorzugsweise bei historischen Individualitäten von plastischer Bestimmtheit und einem in das allgemeine Bewußtsein schon übergegangenen, festen und gesicherten Gepräge der Fall sein. Wir erinnern dabei an Philipp II. und Alba. In dem ersteren wollen wir nicht nur das allgemeine Bild eines Despoten, sondern auch den mächtigen spanischen Herrscher in seiner eisigen Grandezza, in Alba den spanischen Grande, den unbeugsamen Diener des politischen und religiösen Despotismus in der ganzen Regungslosigkeit des menschlichen Empfindens sinnlich vor uns sehn. Namentlich erhält durch ein völlig ausgeprägtes, nationales Bild Albas, der Egmont Göthes erst seine volle Wirkung, weil wir durch diese Figur erst die ganze Abneigung des niederländischen Volkes gegen diese starre und mit ihm unverträgliche Nationalität in ihrem tiefsten Grunde begreifen und so den nationalen Gegensatz gleichsam verkörpert vor uns haben. Demnach wird die Versinnlichung des anthropologischen Elements der Nationalität überall da geboten sein, wo uns durch die Erscheinung einer Individualität sogleich eine ganz bestimmte, dem Volksgeiste erwachsene Richtung vergegenwärtigt werden soll, welche nicht in das allgemeine Menschliche aufgeht, sondern sich eher von diesem Boden absondert. Ge-

*) Daß der Dichter den Schauplatz nach Polen verlegt, ist sehr gleichgültig und hat auf die Komposition des Ganzen sonst keinen weiteren Einfluß. Die Charaktere gehören deshalb nicht minder dem südlichen Himmelsstriche an.

lingt es dem Künſtler, dieſe Beſonderheit in ſeiner Maske zu verkörpern, ſo hat er unſern Geiſt ſogleich in denjenigen Kreis von Anſchauungen hineingebannt, der für alle weiteren Bewegungen als der feſte Rahmen bleibt. Daß dazu eine große ſchöpferiſche Kraft gehört, leuchtet ein, denn es ſoll das Bild ganz und auf einmal vor uns ſtehn und die charakteriſtiſchen Züge des Volksgeiſtes enthüllen. Nur iſt gerade für den mit einer großen individualiſirenden Fähigkeit begabten Schauſpieler auch die Gefahr da, das pſychiſch-ſomatiſche Moment der Nationalität über ſeine Grenze hinaus auszudehnen, es alſo auch da in die ſinnliche Erſcheinung treten zu laſſen, wo es unſern Geſichtskreis verengt und unſern Sinn auf eine beſchränkte Volksindividualität richtet, während wir gerade davon entbunden und zum allgemein Menſchlichen erhoben ſein wollen.

Ein weiterer Spielraum als in der Tragödie iſt der Verſinnlichung des nationalen Elements im Luſtſpiele gegeben, nur daß es hier, dem Weſen der Komödie gemäß, in viel individuellerer Form auftreten muß. Wenn nämlich der Darſteller in der Tragödie da, wo dies überhaupt zuläſſig, nur den nationalen Typus in ſeinen allgemeinen Zügen zu verſinnlichen hat, ſo darf dagegen das Luſtſpiel auch zur Verkörperung der individuellen Züge und gleichſam der partikulären Phyſiognomie der Nationalität fortgehn. So kann der ächte Komiker, ſelbſt nach flüchtigen Umriſſen des Dichters, in der Darſtellung eines Franzoſen, eines Engländers, Holländers u. ſ. f. das ergötzlichſte Bild einer bis in die Tracht, die Phyſiognomie, die Stimmung, die Gebärden und den Ton individualiſirten Nationalität geben, wozu ſich eine reiche Beobachtung, Kenntniß der beſonderen Züge des Volkslebens und die Fähigkeit, dieſe zu einem Ganzen zu verweben, die Hand bieten müſſen. Aus der bloßen Beobachtung wird ſich freilich noch immer kein Bild entwerfen laſſen; ſie liefert dem Darſteller eigentlich nur den Stoff, den er verarbeiten muß. Aber ſelbſt um beobachten zu können, bedarf es eines geſchärften Sinnes und eines Taktes, um das We-

ſentliche von dem Zufälligen zu ſcheiden. Aber die Verarbeitung der Beobachtungen beruht wieder auf der Fähigkeit, ſich einen ſelbſtſtändigen Menſchen im Geiſte zu erſchaffen, den die Phantaſie mit der Fülle des Beobachteten ſo ausſtattet, daß alle dieſe Züge nicht auf dieſe Figur übertragen, ſondern als von ihr unzertrennliche Aeußerungsweiſen erſcheinen. Von der Beobachtung zur Darſtellung eines Bildes führt immer nur ein qualitativer Sprung.

Wir haben in der Beleuchtung der beſondern natürlichen Beſtimmtheiten, in welchen ſich ein Geiſtiges in beſtimmter individueller Leiblichkeit hervorthut, in ihrem Verhältniß zur dramatiſchen Darſtellung, das Princip entwickelt, wonach dieſe pſychiſch-ſomatiſchen Zuſtände zur Grundlage der Charakterauffaſſung und Darſtellung gemacht werden dürfen. Es wird ſich daraus in jedem konkreten Falle das Maaß und die Grenze beſtimmen laſſen, welche dieſe Naturbeſtimmtheiten in der Verkörperung dramatiſcher Figuren erhalten müſſen. In einer auf allſeitige Ausbildung des darſtellenden Künſtlers hinarbeitenden Bildungsanſtalt werden dieſe von uns entwickelten Momente auch in ihrer ganzen Bedeutung an einer Reihe konkreter Erſcheinungen betrachtet und in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung gründlich entwickelt werden müſſen.

Anthropologiſche Zuſtände der empfindenden Seele.

1. Das Traumleben.

Zum Unterſchiede der von uns beſprochenen drei Kategorien der natürlichen Beſtimmtheit des Individuums, welche als die ſtätigen, die ganze Geſtalt begleitenden Grundlagen aufzufaſſen ſind, haben wir jetzt mit ſolchen anthropologiſchen Zuſtänden zu thun, welche nur als vorübergehende Momente innerhalb der Charakterdarſtellung auftreten. Dahin gehört zunächſt die Erſcheinung des Traumlebens. Der Traum als ein zufälliger, rein anthropologiſcher Akt iſt natürlich nicht Gegenſtand der Kunſt, er muß durch ſeinen Inhalt Zuſammenhang mit dem Ganzen, und durch

den pſychologiſchen Zuſtand der Perſon, welche ihn erlebt, erſt ſeine poetiſche Bedeutung erhalten. Das Traumleben erſcheint uns nach einer doppelten Seite hin. Entweder drängt ſich das wache Leben bewußtlos im Schlafe hervor und erfüllt uns mit ſeinen Bildern, der eigentliche Zuſtand des Träumens, oder umgekehrt, das Moment des Träumens tritt in das wache Leben ein, ſo daß dieſes die Grundlage bildet, in welches ſich das Traumleben hineineinzieht und den Menſchen dem wachen Zuſtande entreißt, um ihn dem Weben der träumenden Seele zu überliefern.

Die erſtere Form, das eigentliche Träumen, kann in der Kunſt nur unter der Bedingung eine Stelle haben, als ſich in ihm Empfindungen und Vorſtellungen ausſprechen, welche mit dem innerſten Leben des Individuums und dem geſammten Entwickelungsgange des Dramas auf das engſte zuſammenhängen, ſo daß wir im Traum gleichſam die bewußtlos wirkende Seele des Individuums vernehmen. Demnach wird auch der Darſteller den Inhalt des Träumens, als ein ihm fremdes und doch zugleich eignes Leben an unſere Seele bringen; als ein ihm fremdes, inſofern der Rede das Bewußtſein fehlt, als ein eignes, inſofern ſich doch zugleich der unbewußt webende Geiſt darin ausſpricht und der Genius des Menſchen ſein geheimſtes Innere darin offenbart. Beide Seiten ſollen alſo in der Art der Recitation zu ihrem Rechte kommen. Die Rede muß daher als eine willenlos und bewußtlos aus dem Innern hervordringende Stimme auf uns wirken; daher das nothwendige Zurücktreten derjenigen logiſchen Accente, in denen ſich ein verſtändiges Bewußtſein und das Leben der Reflexion ankündigt, ſo wie auch der feinen Schattirungen der Rede, in welchen ſich immer ein bewußtes Leben ausſpricht. Ja der Ton kann ſogar bisweilen bis zur Farbloſigkeit herunterſinken, um die Abweſenheit des bewußten Lebens anzudeuten. Aber zugleich ſoll auch das Walten der Seele im Traume ſichtbar werden, ſie ſoll ſich als eine bewußtlos wirkende Macht ankündigen. Denn dadurch gewinnt der Traum erſt den künſtleriſchen Charakter, daß ſich in ihm das

geheimſte Empfinden des Individuums fortſetzt. Daher darf ſich die Seele auch in einzelnen Wendungen und Lauten unwillkürlich ergießen, aber auch hier muß die Farbe des Tons einen zu beſtimmten und klaren Charakter abhalten. Denn wir dürfen dabei nie vergeſſen, daß ſich der Traum auf dem bewußtloſen Gebiete begiebt. Dieſe Grundlage giebt dem Ganzen daher einen mehr verſchleierten, nebelhaften Charakter, der ſich auch der ganzen Recitation mittheilen muß. Die Schwierigkeit beruht alſo, wie wir gezeigt, in der künſtleriſchen Vermittelung der beiden Momente, weder das bewußtloſe Weben des Geiſtes im Akt des Träumens zu verleugnen, noch die Seelenſtimmung, welche das ganze Individuum beherrſcht, und der auch der Traum entſprungen, zu vernichten *).

Die entgegengeſetzte und der Kunſt ihrer Natur nach viel mehr angehörende Form des Traumlebens iſt die, wo innerhalb des wachen Bewußtſeins ſich eine Art von Traumleben hervorthut, indem die Seele ſich ſo ganz in den Schacht ihrer Erinnerung verſenkt, daß ſie der Gegenwart und der Umgebung völlig vergißt und nur mit ihrem Objekte beſchäftigt iſt. Dies tritt am häufigſten und natürlichſten da auf, wo der Menſch einen Traum reproducirt und ſich darin wieder bis zum völligen Selbſtvergeſſen vertieft. Hier haben wir die entgegengeſetzte Grundlage des vorigen Zuſtandes. Denn, während ſich dort innerhalb des Nachtlebens das ſcheinbare Tagleben im Traume zeigte, ſo bildet ſich hier innerhalb des bewußten Taglebens eine Art bewußtloſen Nachtlebens. Dieſe unterſchiedene Wurzel verändert aber auch den ganzen Charakter. Das Moment des Träumens, in welches der Menſch allmälig übergeht, entſpringt aus der Vertiefung in einen Zuſtand, welcher mit einer ſolchen Energie und

*) Wir erinnern hierbei an das Träumen des Käthchen von Heilbronn, worin ſich das Empfinden derſelben auf bewußtloſe Weiſe Luft macht. Eine wahrhafte Vergegenwärtigung dieſes Zuſtandes und damit die dichteriſche Wirkung dieſer Scene wird allein auf der Durchdringung der von uns oben entwickelten Momente beruhen, gleichviel, wie weit ſich die Darſtellerin derſelben bewußt geworden iſt oder nicht.

Lebendigkeit auf ihn eindringt, daß er ihn nach allen Seiten hin zu vergegenwärtigen getrieben iſt und innerhalb dieſer Reproduktion ſich unwillkürlich mit dieſem durchlebten Zuſtande wieder ganz zuſammenſchließt.

Wo eine ſolche Situation nun in der Kunſt auftritt, da hat der Darſteller dieſen Zuſtand auch zu verleiblichen. Die körperliche Haltung und vor Allem das Auge ſollen uns einen in ſich verſenkten, von der Theilnahme an der ihn umgebenden Welt entfernten Menſchen zeigen. Der Blick kehrt ſich allmälig mehr und mehr nach innen, als ob er in dieſen Schacht hineinſchaute, um die Traumerlebniſſe an das Tageslicht zu fördern. Die Vertiefung darf aber nur als eine allmälige erſcheinen, indem ſich die Seele erſt durch die Thätigkeit des Reproducirens in dieſe Welt hineinlebt oder vielmehr hineinträumt. Weil aber die Erinnerung ſo mächtig wirkt, daß ſich die Vergangenheit zur Gegenwart aufhebt, ſo hat auch das Malen des Tons und die ausführende Darſtellung mit dem ganzen Reichthum ſymboliſcher Accente hier ihre Stelle, denn die Seele iſt ja gerade durch die Stärke des Eindrucks, den ſie erfahren, zu einer ſolchen Vertiefung in denſelben und gleichſam zum Genuſſe des Verweilens getrieben. Dennoch aber darf der Unterſchied zwiſchen einer aus hellem Bewußtſein und aus der freien Phantaſie entſpringenden Erzählung nicht verwiſcht werden. Wenn Beide auch durch den Ton die Objekte gleichſam zu verſinnlichen ſtreben, ſo iſt doch die Erzählung deſſen, welcher ſich ganz in die Erinnerung des Erlebten verliert und ſich dadurch aus ſeinem wachen Bewußtſein auf Augenblicke herausverſetzt von einem, ſo zu ſagen, dunklen Grundton begleitet, auf welchem ſich die Figuren erheben und abgränzen. Dies giebt die eigentliche und nicht leicht zu treffende Schattirung, welche die Tonmalerei hier dem Ganzen geben muß. Der Ton darf ſogar etwas Dumpfes, Geiſterhaftes annehmen, was ihn von dem Tone der gewöhnlichen Schilderung unterſcheidet. In ihr iſt der Grundton klar und hell, ein lebhaftes Kolorit herrſcht durch die ganze Darſtellung und hebt alle einzelnen

Gruppen. Dort aber soll uns dieser dunkle Grundton in eine Tiefe blicken lassen, welche die mehr bewußtlos gestaltende Kraft der Phantasie, als die frei sich ergehende Thätigkeit derselben ahnden läßt. Als Beispiele wären hier die beiden berühmtesten Erzählungen der Art: der Traum Wallensteins und des Herzogs von Clarence in Richard III. zu nennen. In Wallenstein wirkt die mystische Richtung, der wir ihn hingegeben sehen, so mächtig, daß er sich bei der Erinnerung an den Traum so ganz in dieses Erlebniß vertieft, daß alles für ihn wieder die vollste Gegenwärtigkeit gewinnt. Daher der Trieb, auch das Einzelne auszumalen und immer tiefer in den Schacht seiner Erinnerung herabzusteigen. Dies bedingt aber von Seiten des Darstellers die Aufgabe, uns das allmälige Werden dieses wachen Traums und die mehr unwillkürlich getriebene, als frei gestaltende Macht der Seele zu offenbaren. Sein Erwachen im Traum giebt daher auch in der Erzählung den Moment, in welchem Wallenstein wieder zu sich selbst kommt. Der ganz der Gegenwart Entrückte starrt aber, aus dem dumpfen Bewußtsein erwachend, noch in die Weite hinaus; denn wenn auch dem wachen Leben mit diesem Momente zurückgegeben, so verliert doch die träumende Seele nicht gleich so alle Kraft, daß sie nicht noch in dem Gesicht und namentlich in dem Auge nachwirkte. Clarence ist allerdings weniger versenkt, als Wallenstein, denn er verliert die Beziehung zur Gegenwart nicht, wie sich aus den Antworten ergiebt, welche er dem Brakenbury ertheilt und woran er den Faden der Erzählung wieder aufnimmt. Gleichwohl geht aus der ganzen Darstellung eine so unmittelbar wirkende Kraft der Phantasie hervor, daß wir ihn den Traum in seiner ganzen Furchtbarkeit noch einmal durchleben sehen und diesen Eindruck auch durch Ton und Haltung des Darstellers gewinnen wollen. Daher auch die durch Brakenburys Fragen unterbrochene Erzählung sich vielmehr mit demselben Grundton, welchen die Vertiefung der Seele in dem Traum bezeichnet, fortsetzen muß, als daß wir den Ton einer direkten, aus dem wachen Bewußtsein stammenden Antwort hören wollen.

2. Die Ahndung.

Der Kreis anthropologischer Erscheinungen, welche uns das Individuum als ein willenlos abhängiges und unselbstständiges zeigen, indem es gleichsam nur als ein Accidenz einer andern Persönlichkeit erscheint, wie im magnetischen Rapport, gehören, wie wir schon angedeutet, dem Gebiete der Kunst nicht an, welche es nur mit bewußten und sich selbst bestimmenden Individuen zu thun hat. Dagegen kann derjenige Zustand dieser Sphäre im Drama eine Stelle erhalten, in welchem das Individuum, als sein eigener Genius, die künftigen Veränderungen in der Wirklichkeit als gewiß empfindet und ausspricht, die Ahndung. In ihr überfliegt der Genius des Menschen Raum und Zeit, indem er das Zukünftige, noch vielen Möglichkeiten Unterliegende als wirklich Eintretendes mit unendlicher Gewißheit vorfühlt. Die Ahndung tritt überhaupt da hervor, wo das bewußte Leben zurücktritt. In der Kunst wird sie nur dann von besonderer Wirkung sein, wenn sie als die Vorempfindung eines tragischen Geschicks erscheint, welches sich aus dem Verlaufe der Begebenheiten und der Natur der Individualitäten mit innerer Nothwendigkeit entwickelt. Diese durch eine tiefempfindende Seele sich hinziehende Ahndung giebt ihr überhaupt etwas Elegisches und Mystisches, welches sich über ihr ganzes Wesen ausbreitet und oft beredter wirkt, als das wirklich eintretende Geschick selbst. Diese Gewißheit, mit der die Zukunft als ein Unvermeidliches von dem Gemüthe anticipirt wird, wollen wir auch in der Darstellung, in Haltung und Ton herausfühlen. Spricht sich die Ahndung in direkten Worten aus, so müssen diese, aus tiefster Seele geschöpft, mit einer prophetischen Gewißheit zu uns dringen; der Ton muß uns gleichsam in den Abgrund einer Seele blicken lassen, welche aus einer ihr selbst unbewußten Tiefe die Zukunft als gegenwärtig anschaut und von der Unerschütterlichkeit ihres Empfindens durchdrungen ist*).

*) So wollen wir in den Worten der Donna Mencia im Arzt

Faßt sich die ahndende Seele aber nicht sowohl in bestimmte Aussprüche zusammen, sondern ist, wie z. B. in der einzigen Abschiedsscene der beiden Liebenden in Romeo und Julie, über die ganze Persönlichkeit wie ein trüber Nebel gebreitet, so soll die umdüsterte Stimmung auch durch das Auge und den elegischen Grundton der Stimme zu uns sprechen. Je ferner die darzustellenden Zustände dem klaren, verständigen Bewußtsein stehen, desto mehr gehört auch ihre Darstellung der bloßen Intuition an, desto mehr entzieht sie sich der Mittheilbarkeit durch Lehre und Unterricht, weil im Grunde das instinktliche Leben, worin sich das Subjekt selbst ein Räthsel ist, nur der unmittelbaren Anschauung zugänglich ist, welcher sich entweder auf einmal diese naturverwandten Regionen des Seelenlebens öffnen oder für immer verschlossen bleiben.

3. Die Vision.

Die höchste und gesteigertste Gestaltung der ahndenden Seele ist diejenige Form, in welcher das nur innerlich Empfundene mit einer so siegreichen Gewalt aus dem Subjekte hervordringt, daß der Mensch es leibhaftig, also als eine sinnliche Gestalt vor sich zu sehen meint, die Vision. In ihr verdoppelt sich die Seele gewissermaßen ohne das Bewußtsein, daß diese von ihr wahrgenommene sinnliche Welt nur der Widerschein und das Abbild ihres eignen Innern ist. Das bewußte Leben tritt also hier vor der aufgeregten Phantasie, der sich das Innere in ein Aeußeres verkehrt hat, ganz zurück. Dieser Zustand, den wir in der dramatischen Kunst in Augenblicken der gesteigertsten Leidenschaft und der gewal-

---

seiner Ehre am Schlusse des dritten Akts, mit welchen sie den Gutierre verläßt:

„Das sind des Todes Schauer, die ich fühle,"

die ganze Intensität der ahndenden Seele auf uns eindringen fühlen, welche ihr furchtbares Geschick aus dem, was sie durchlebt hat, mit erschütternder Gewißheit vorfühlt.

tigsten, das Innere durchwühlenden Aufregung, besonders bei Shakspeare mit unerreichter Meisterschaft behandelt sehen, soll sich nun in der dramatischen Darstellung auch in seiner ganzen erschütternden Gewalt vor uns enthüllen. Das Schwierige ist zunächst das Werden der Vision aus den früheren Zuständen begreiflich zu machen, den Zuhörer also zu diesem Gipfel innerer Aufregung hinzuleiten, so daß er in ihr wirklich diese gesteigertste Empfindung mit durchlebt.

In der Vision ist das Subjekt im eigentlichsten Sinne außer sich. Sie erscheint also als der Zustand einer Exaltation, in welcher der ganze Mensch aus seinen Fugen getreten ist. Dies Außersichsein, in welchem das Subjekt sein Innerstes in eine sinnliche Gestalt bewußtlos herauswirft, muß auch als etwas Dämonisches auf uns eindringen. Die Augen treten gleichsam aus ihren Kreisen heraus und schauen in der Leere die selbstgeschaffene Gestalt als eine von dem Subjekt getrennte sinnliche Erscheinung an, der Körper und alle Gebärden sind gegen dies Geschöpf des Wahns gekehrt, der Ton der Stimme ist wie von einer übernatürlichen Gewalt getragen, und dringt mit einer Kraft auf uns ein, der wir zugleich die dämonische Gewalt anfühlen. Wie hier gleichsam der Genius des Menschen unfreiwillig zu uns spricht, so gelingt auch nur dem Genius des Künstlers die Darstellung eines Zustandes, der außerhalb aller verständigen Reflexion liegt, und in den sich das nur analysirende Bewußtsein niemals hineinfinden kann. Er ist daher nur aus der gesteigertsten Phantasie wiederzugebären, und fordert eben deshalb eine solche Herrschaft über den ganzen Umfang aller Mittel, daß wir weder in diesem Akte des Außersichseins an die Ohnmacht und das Unzureichende physischer Kräfte erinnert werden, noch auch die Klarheit und Bestimmtheit im Einzelnen vermissen.

Die Vision selbst kann nun, je nach den Situationen, aus denen sie erwächst, sehr verschiedenartig sein. Sie geht entweder aus dem leidenschaftlichsten Pathos hervor, welches sich endlich in

diese Spitze zusammenfaßt; dahin gehört die Vision Juliens, ehe sie den Schlaftrunk nimmt, und die Vision der Phädra, im vierten Akt, oder sie bricht aus einer innern Zerstörung des ganzen Wesens mit einer gewissen Naturnothwendigkeit, als der Vorbote völliger Geisteszerrüttung hervor, wie die Vision Lears, in welcher er die verruchten Töchter richtet, das letzte Stadium vor dem ausgebildeten Wahnsinn, oder sie tritt umgekehrt nach dem furchtbarsten Sturm der Seele gleichsam als eine Nachwirkung desselben ein, wo sie dann sogar ein Uebergang zur Ruhe des Gemüths und ein Vorbote der innern Versöhnung sein kann, wie die große Vision des Oreſt, welche der endlichen Entlastung seiner Schuld vorhergeht.

Das Gemeinsame aller dieser Formen der Vision für die Darstellung bleibt, das innerlich Empfundene als ein sinnlich Angeschautes zu vergegenwärtigen und den Zuhörer in dies Außersichsein des Geistes zu versetzen; aber im Einzelnen erleidet dasselbe natürlich mannigfaltige Modifikationen. In der Vision der Julia und der Phädra wollen wir aus dem gesteigertsten Pathos in dies Phantasiegebilde hineingerissen werden. In beiden wird uns die Vision also als ein Resultat der fieberhaft erhitzten Phantasie, welche das Individuum mit einer Art dämonischer Kraft aus sich heraustreibt, erscheinen müssen. Das Tempo wird sich beschleunigen, der Ton der Stimme wird mit immer stärkeren Donnerschlägen auf uns eindringen, die ganze Gestalt wird wie von einem Wahnsinn durchzittert scheinen, und doch das Maaß der Schönheit in Ton und Gebärde bewahren. Anders bei Lear. Denn hier ist die Vision die letzte Vorstufe zur völligen Geisteszerrüttung; diese wollen wir daher in ihr schon vorgebildet sehen. Diese Vision ist ein vollständiges Gemälde, in welchem die ganze Umgebung in Figuren der Phantasie verwandelt und jeder ihre eigenthümliche Rolle angewiesen ist. Diese Vision zehrt aber die letzte Kraft noch auf, der König bricht am Schluß zusammen. Daher die Darstellung uns in der Vision ein krampfhaftes Aufraffen aller Kräfte offenbaren muß; die Muskeln

straffen sich, der Körper richtet sich empor, die arbeitende Phantasie leiht ihm Spannkraft und der Ton erhebt sich zu einer fast männlichen Stärke und Energie, in den Worten der Anklage durchzittert der Schmerz unwillkürlich die Stimme und giebt ihr einen gebrochenen Ton. Mit dem Verschwinden der eigentlichen Vision ändert sich aber auch plötzlich Ton und die Haltung; der Ton fällt, wie der Körper, zusammen, da beide nur durch die krankhafte Phantasie auf Augenblicke erhoben worden waren, der Wahnsinn bricht unverhüllt hervor und die vereinzelten Reden offenbaren uns in der Betonung den entflohenen Verstand und Sinn, so daß es nur Worte sind ohne den zusammenhaltenden geistigen Accent, gleichsam wie schlotternde Glieder eines Körpers, dem die Spannkraft des Lebens entwichen.

Wenn im Lear die Vision als die Vorstufe des ausgebildeten Wahnsinns und ihr Werden aus dem Bruch des Gemüthes darzustellen ist, so ist dagegen die große Vision des Oreſt als ein Uebergang zum wachen Bewußtsein und zu einer Ruhe des Gemüthes aufzufassen und anschaulich zu machen. Oreſt erwacht aus seiner Betäubung; die Eumeniden haben von ihrer verfolgenden Wuth nachgelassen, sein Erwachen ist zugleich eine beginnende Entlastung der Seele, ein Freiwerden des Gemüths, die wilde Wuth aber umschwirrt noch mit ihren Flügeln das Haupt des Oreſt und läßt den Schuldgetriebenen noch nicht frei. Der düstere Traum, der sich über Oreſt nach dem letzten Wuthanfall gelagert hatte, setzt sich im wachen Zustande noch fort und gestaltet sich zur Vision. So hat sie die Darstellung zu geben. Wachen und Träumen weben in ihr so sehr in einander, daß man diese Vision eben so gut als einen wachen Traum und als ein träumendes Wachen bezeichnen kann. So ausgeführt dieselbe auch bis in das Einzelne ist, so muß ihr dennoch bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welchen der Wechsel der Empfindungen verlangt, der Darsteller einen gewissen geisterhaften Grundton geben, welcher die einzelnen Figuren nicht zu einer völlig sinnlichen Klarheit kommen läßt und die

Rede specifisch von einer im wachen Bewußtsein gesprochenen unterscheiden läßt. Blick und Gebärden zeigen uns Orest den Gestalten der Unterwelt gegenüber, welche er anredet. Das Schwierige in der Darstellung dieser Vision ist die Fähigkeit, so lange in dieser Phantasieenwelt zu verharren und die Illusion wach zu erhalten. Wo die Vision, durch den Sturm der Leidenschaft herbeigeführt, von kürzerer Dauer und von geringerer Ausführlichkeit ist, da ist der Zuhörer leichter in diesen Zustand getragen und darin erhalten. Ueberall aber muß sich in die Darstellung dieser Situationen das bewußtlos wirkende Leben der Seele hinziehen, welche sie von der Darstellung des bewußten klaren Empfindens und Wollens specifisch unterscheidet.

In diese Kategorie der Vision gehören auch alle ächt dichterischen Geistererscheinungen des Dramas, in welchen stets ein tief Empfundenes und die ganze Seele erfüllendes Pathos, also immer ein mit der Gemüthswelt des Individuums Verwandtes, objektivirt wird. Wo dies nicht der Fall, da ist die Erscheinung ein völlig zufälliger Akt, der nur dem Belieben des Dichters angehört und bei aller Kunst des Darstellers ohne wahre poetische Wirkung bleibt, weil der Boden fehlt, auf welchem allein diese Erscheinungen ihre Bedeutung haben, die Stimmung und die Innerlichkeit des Subjekts. Daher sind auch diese Erscheinungen für diejenigen Personen nicht da, welche keine wahrhaft innere Beziehung zu denselben haben, daher für sie der Zustand des außer sich gesetzten Subjekts den Charakter einer Vision erhält; so für die Königin in Hamlet die Erscheinung des Geistes, und für die Gäste und für Lady Macbeth die Erscheinung Banquos. Aber sowohl die Seele Hamlets als Macbeths schaut in diesen Erscheinungen das gegenständlich an, was in ihrer Brust wogt und stürmt und sich nun als ein sinnlich Gegenwärtiges für sie darstellt. Der Schauspieler hat daher diese Scenen offenbar als Visionen zu geben, nur daß sie plötzlich und wenigstens für die sinnliche Darstellung scheinbar unvorbereitet eintreten, wenngleich sie in der Stimmung und im

Seelenzuſtande des Individuums völlig motivirt ſind. In Hamlet bricht das Entſetzen bei der Erſcheinung des Geiſtes plötzlich mit ſeiner ganzen erſchütternden Gewalt auf den Prinzen ein. Der Anblick wurzelt ihn feſt am Boden, der Körper iſt von Grauen und Schreck durchzittert, der Oberleib unwillkürlich zurückgebogen, das Auge ſtarrt auf die Erſcheinung und der Ton verkündet uns eine Erſchütterung der Seele, welche den Bau des Körpers aus ſeinen Fugen zu ſprengen droht. Alle im tiefſten Innern verſchloſſenen dumpfen Ahndungen ſcheinen ihrer Erfüllung nahe, und die beſchwingten Worte möchten den Geiſt zum Reden zwingen.

Auch die Erſcheinung Banquos in Macbeth gehört in die gleiche Kategorie. Sie iſt ebenfalls durch den Gemüthszuſtand Macbeths bedingt, uud iſt daher auch ihm allein ſichtbar. Alles um und neben Macbeth iſt mit dem Augenblick der Erſcheinung Banquos für Macbeth verſchwunden, die Seele iſt völlig aus ſich herausverſetzt und allein mit dem Geſchöpfe ihres Innern beſchäftigt. Die Schwierigkeit in der Darſtellung dieſer Viſion beſteht darin, uns in den Anreden an die Erſcheinung das innere Grauen der Seele, die dämoniſchen Schrecken des Gemüths, welche ſich dem ganzen Antlitze und dem Tone mit unwiderſtehlicher Gewalt mittheilen, gegenſtändlich zu machen. Je mehr ſich Macbeth bei der Wiederkehr der Erſcheinung von ihrer Gewalt ergriffen fühlt, deſto furchtbarer wächſt die Macht des innern Grauens, welches ihn offenbar zuletzt ſelbſt übermannt. Die Steigerung dieſer ganzen Viſion beruht daher für den Darſteller auf der Kraft, uns die innere Zerſtörung, das wachſende Zerwürfniß des Gemüths zu enthüllen. Die meiſten Schauſpieler werden hier die Steigerung durch die äußere Kraft des Tons, durch ein gleichſam immer gewaltigeres Eindringen auf die Erſcheinung wiederzugeben bemüht ſein, während offenbar die dämoniſchen Schrecken der Seele nur durch die intenſive Stärke eines den Menſchen in ſich zurückdrängenden Grauens wahrhaft anſchaulich gemacht werden können. Nicht der immer kräftiger werdende, geſteigerte Ton der Leidenſchaft, ſondern der zu-

letzt in sich selbst vor der Gewalt der Erscheinung Erbebende wird uns das wahre Bild dieser Scene darstellen. Wir wollen daher die vergebliche Anstrengung Macbeths, sich selber zu betäuben und die aus dem Innern immer mächtiger hervorbrechenden finstern Gewalten aus der innern Erschöpfung und aus der durch das Grauen der Seele gebrochenen Kraft in Ton und Gestalt vor uns sehen. Dies allein vermag diese Vision im Sinne des Dichters wieder zu erzeugen; gewiß eine der größten Aufgaben für den darstellenden Künstler.

4. Der Wahnsinn.

Zu den anthropologischen Zuständen, in welchen die Seele in untrennbarer Einheit mit ihrer besondern Leiblichkeit erscheint, und welche der Poesie und der darstellenden Kunst nur insofern zugänglich sind, als sich in ihnen auch ein höheres geistiges und sittliches Element offenbart, gehört auch der Wahnsinn. Dieser gehört der Kunst nur in dem Maaße an, als sich durch ihn ein tragisches Geschick in seiner erschütterndsten Gestalt vor uns enthüllt, aber so, daß dieser Zustand selbst nur ein Moment in der gesammten, vor uns sich entwickelnden Weltordnung ist. Die Poesie wird also diese Störung der Seele, wodurch der Mensch aus dem verständigen Zusammenhange mit seiner Welt so herausgerückt ist, daß er die Vorstellungen nicht in die Einheit seines Selbstbewußtseins zurückführen und demselben einordnen kann, also auffassen müssen, daß wir in ihr das furchtbare Resultat gewaltiger Verletzungen und erschütternder Ereignisse erblicken, denen gegenüber sich der Mensch nicht in der Freiheit seines Geistes hat erhalten können. Je tiefer das Gemüth durch die Begebenheiten in seinem innersten Leben berührt und verletzt worden ist, je weniger Widerstand es, seiner Natur und Organisation nach, diesen eindringenden Mächten entgegenzusetzen vermag, desto begreiflicher und erschütternder wird

auch der Wahnsinn sein *). Darum wirkt gerade in Lear und Ophelien der Wahnsinn mit so furchtbarer Gewalt.

Da der Wahnsinn nun auf der Zerstörung des verständigen Bewußtseins beruht, und das ihm preisgegebene Individuum nicht mehr die über seine Vorstellungen und ihre Aeußerungen schaltende Einheit ist, so scheint auch die Darstellung des Wahnsinns zunächst völlig gesetzlos zu sein. Denn die Gebärden und der Ton, welche wir sonst nach dem Inhalte der Rede beurtheilen, scheinen sich gerade im Wahnsinn jeder Kritik zu entziehen, weil hier gar kein Maaßstab für die Angemessenheit oder Unangemessenheit derselben existirt. Der Schauspieler möchte also wohl mit der Berufung auf die Gesetzlosigkeit dieses Zustandes überhaupt jede Zurechtweisung abweisen zu können meinen. Aber obgleich im Wahnsinn die Vorstellungen weder in sich zusammenhängend, noch mit der besondern Welt des Individuums im Einklange sind, so fordert doch jede einzelne Vorstellung, für sich betrachtet, auch die ihr angemessene Haltung und Gebärde, denn der Wahnsinn zeigt sich ja nur in der Gesetzlosigkeit der Vorstellungen selbst und in dem Widerspruch derselben mit dem Selbstbewußtsein des Individuums; jede für sich genommen, d. h. von dem Boden des bestimmten Selbstbewußtseins abgelöst, wird auch, da sie im Augenblicke gerade die Seele des Individuums erfüllt, die ihr entsprechende Gebärde und Betonung erhalten müssen. Nur der Abfall, der unvermittelte Wechsel der Vorstellungen, also die ihnen fehlende Einheit des Selbstbewußtseins, bezeichnen sie als Aussprüche des Wahnsinns. Dies wollen wir aber auch in der Darstellung anschauen. Wenn also auch die einzelnen Vorstellungen, für sich genommen, nach der Seite der Betonung und den sie begleitenden Bewegungen in Uebereinstimmung mit sich erscheinen werden, so muß uns dagegen der allgemeine

*) Die tiefere ästhetische Bedeutung des Wahnsinns in Bezug auf Lear habe ich in meiner Entwickelung des König Lear (Abhandlungen zur Philosophie der Kunst 1, S. 131—137) ausführlich dargethan.

Grundton, welcher alle Vorſtellungen begleitet und der fehlende Uebergang aus der einen in die andere das Bild des Wahnſinns geben. Der allgemeine Grundton wird uns die ganze Rede des Wahnſinnigen als eine Reihe auseinanderfallender, von der Kraft des individuellen Selbſtbewußtſeins nicht zuſammengehaltener Vorſtellungen offenbaren müſſen. Nur in den lichten Augenblicken hat uns der Darſteller das Bild des momentan zurückgekehrten Bewußtſeins zu geben, das um ſo erſchütternder wirkt, je mehr es uns den Kontraſt mit dem Wahnſinn enthüllt. Wenn Lear ſich in Augenblicken ſeiner königlichen Würde und der entarteten Töchter erinnert, ſo wollen wir ihn von der ganzen Intenſität dieſer Vorſtellungen ergriffen ſehen, welche ſich auch im Tone und in der körperlichen Haltung abſpiegeln müſſen. Der bald ſtarre und unbeſtimmte, bald wilde Ausdruck des Geſichts und die Einförmigkeit des Tons, welchem man es anfühlt, daß ihm der Inhalt des Geſagten nicht frei erwachſen iſt, werden in den lichten Augenblicken zwar den Ausdruck des verſtändigen Bewußtſeins annehmen müſſen, aber doch wird ſich auch hier der Wahnſinn in gewiſſer Weiſe noch hineinziehn, wodurch ſich auch ſelbſt die lichten Momente noch von dem völlig wachen und klaren Bewußtſein unterſcheiden. Am erſchütterndſten wird aber der jähe Abfall aus der Region des hellen Bewußtſeins in das Dunkel des Irrſinns wirken. Ton, Blick und körperliche Bewegung werden ihren Charakter ſogleich verändern und uns wieder das Bild eines zerſtörten Geiſtes geben. Wenn Lear aus der Vergegenwärtigung der königlichen Würde, welche ihn auf Momente ergreift, wieder dem Wahnſinn zugeſchleudert wird, ſo muß der durch die Erinnerungen emporgerichtete und geſtraffte Körper wieder ſchlaff zuſammenſinken, weil die Kraft gewichen, welche ihn anſpannte; der zornige Blick, aus dem der ehemalige Herrſcher noch hervorblitzte, wird ſich in den irren Blick verwandeln, und der Ton ſeine dumpfe Einförmigkeit wieder erhalten, aus der der entflohene Geiſt zu uns ſpricht.

Wenn Lears Wahnſinn beſonders durch die jähen Kontraſte

der lichten und irren Momente erſchütternd wirkt, und der Schauſpieler in der Darſtellung deſſelben uns dieſen Gegenſatz beſonders herausheben und dadurch auch den Grund dieſer Geiſteszerrüttung anſchaulich zu machen hat, ſo wird Ophelia dagegen mehr durch die Naivität und den kindlich unbefangenen Ton, mit dem ſie die irren Reden und die Lieder aus der Jugenderinnerung vorträgt, unſer tiefſtes Innere ergreifen. Hier rührt uns gerade der Kontraſt des naiven kindlichen Weſens mit dem furchtbaren Wahn, welches ſich in dieſer Form auf das Erſchütterndſte darſtellt. Je mehr Ophelia uns das unbefangene, kindliche Geſchöpf zeigt, welches dem herbſten Leiden überantwortet iſt, je weniger ſie darauf ausgeht, irgend eine Rührung hervorzubringen, deſto entſchiedener wird ſie gerade dieſelbe erzeugen. Der irre Blick, verbunden mit dem kindlich naiven Ton und der auch im Wahnſinn ſich nicht verleugnenden Anmuth, werden uns das Bild der Zerſtörung dieſes holden Geſchöpfes auf das ergreifendſte hinſtellen. Der ganze Zuſtand des Wahnſinns iſt übrigens, wie alle anthropologiſchen Zuſtände, darum für die dramatiſche Darſtellung ſo ſchwierig, weil dieſelben nur durch die Intuition wiedergegeben, nicht aus der Erfahrung geſchöpft werden können, indem ſie alle jenſeit des beſonnenen Lebens und des entwickelten Bewußtſeins liegen. Um ſo weniger reichen aber auch hier Erfahrung und Studium zur Darſtellung aus. Je mehr uns der Schauſpieler in der Wiederbelebung ſolcher Zuſtände bis auf den Grund des Gemüths blicken läßt, deſto dichteriſcher wird er auch durch ihre Darſtellung wirken. Nur durch die ſchöpferiſche Kraft werden ſich dieſe Nachtſeiten des menſchlichen Geiſtes zu einem klaren Bilde enthüllen.

5. Das Sterben.

So wenig als der Wahnſinn von dem darſtellenden Künſtler nur als ein anthropologiſcher Zuſtand aufzufaſſen iſt, eben ſo wenig darf dies mit der Darſtellung des Sterbens der Fall ſein.

Der Tod soll überhaupt in der Kunst nicht als der nur natürliche Prozeß aufgefaßt werden, wo er nichts anderes offenbart, als den Sieg der Gattung über das Individuum. Die Poesie zeigt uns in ihm vielmehr den Sieg des Geistes über die Natur, indem der erstere sich von dem Widerspruche befreit, als ein individuelles, sinnlich lebendiges Wesen zu existiren und in diese Gestalt gebannt zu sein. Der Tod, der aus der Gewohnheit am Leben hervorgeht, in welchem also nur das Individuum der Gattung erliegt, ist außer dem Bereiche der Kunst. Selbst wo derselbe in der Gestalt physischer Entkräftung auftritt, soll er uns doch wesentlich ein Freiwerden des Geistes, die Lösung von den Banden des individuellen Ichs offenbaren. Was folgt daraus für den darstellenden Künstler? Nirgends wollen wir durch ihn an die physische Ohnmacht und an den nur sinnlichen, dem Gesetze der Gattung unterworfenen Menschen erinnert werden. Der absolute Gesichtspunkt, aus dem uns der Schauspieler diesen Zustand zu veranschaulichen hat, ist mithin der, daß er uns im Tode stets den Ausdruck des siegenden Geistes, den über das individuelle Dasein triumphirenden Menschen zeige.

Schon in dem Zusammenbrechen des Körpers, welcher der Gewalt des Affekts erliegt, soll uns der Darsteller nicht sowohl die physische Kraftlosigkeit, sondern vielmehr die Stärke der Empfindung offenbaren, welche den Körper absorbirt; wir wollen also auch in der Ohnmacht ein unter der Last der Gemüthsbewegung erliegendes Individuum vor uns sehen. Wenn Gretchen in der Kirche zusammensinkt, so muß uns in diesem Akt die Energie des sittlichen Schmerzes, dem der Körper keinen Widerstand mehr zu leisten vermag, veranschaulicht werden. Um das Werden und Wachsen dieses Affekts ist es zu thun; das Zusammensinken ist nur eine Folge des vorhergegangenen Schmerzes der Seele. Sobald die Darstellung dies nicht erreicht, ist sie hinter dem Dichter zurückgeblieben. Die Kunst macht aber auch die Forderung der Idealität der Form. Während uns in dem wachsenden Affekt die Wahrheit des Seelen-

zuſtandes ergreifen ſoll, ſo muß der Darſteller in dem Erliegen des Körpers auch noch unſern plaſtiſchen Sinn befriedigen, ohne uns doch jemals eine Abſichtlichkeit in der Stellung und der Lage des Körpers ahnden zu laſſen. In dieſem phyſiſchen Akt des körperlichen Erliegens uns zugleich über die gemeine Wahrheit eines Naturproceſſes zu erheben, ohne uns doch an den bildenden Künſtler zu erinnern, iſt darum eine der ſchwerſten Aufgaben der darſtellenden Kunſt, weil ſie die Gegenſätze der Naturwahrheit und Schönheit auf ihrer äußerſten Spitze zu einer Einheit verbinden muß. So viel auch hier die Uebung vermag, und ſo ſehr ſie nothwendig iſt, um uns in der Ohnmacht des Körpers den Schein der Wahrheit zu erwecken, ſo wird doch nur eine zur Anmuth veranlagte Perſönlichkeit die Pole der Idealität und Wahrheit hierin zu verſöhnen vermögen. Nur wer ſo über ſeinen Körper zu gebieten vermag, daß er ihn in jeder Situation zu einem Organ der Idee verwenden kann, wird uns in ſolchen Augenblicken körperlicher Vernichtung und phyſiſcher Auflöſung noch über die gemeine Wahrheit und zugleich über die Abſichtlichkeit in der Haltung und Lage des Körpers zu erheben vermögen. Das Letztere erſcheint hier faſt noch ſtörender, als das Walten der bloßen Naturwahrheit, weil eine Abſichtlichkeit im Momente, wo wir die ſich dem Willen abſolut entziehende Natur vor uns haben ſollen, alle Illuſion aufhebt.

Was nun die Darſtellung des Sterbens betrifft, ſo müſſen wir zwei Formen deſſelben unterſcheiden, indem der Tod nämlich entweder als Reſultat phyſiſcher Erſchöpfung, mithin als eine Auflöſung der letzten Lebenskraft auftritt, oder als ein gewaltſamer Tod, welcher den Menſchen mitten aus der Fülle des Lebens hinwegrafft. Das Letztere kann wieder die doppelte Geſtalt haben, daß der Menſch ſich vermöge eines freien Entſchluſſes ſelbſt den Tod giebt, oder ihn durch die Hand Anderer empfängt. Auch in der erſteren Form, ſo viel näher ſie auch dem Naturproceſſe ſelbſt ſteht, wollen wir in der darſtellenden Kunſt das Werden des Todes als ein Freiwerden

des Geistes von den Banden der Leiblichkeit vor uns sehen. Hierher gehört z. B. der Tod Götz von Berlichingens. Die ganze letzte Scene, welche uns das allmälige Erliegen seiner Kräfte darstellt, soll uns zugleich den von der Qual des Irdischen und den Drangsalen der Welt freiwerdenden Geist zeigen. So sehr wir daher einerseits auch das allmälige Schwinden der physischen Kräfte wahrnehmen wollen, so bleibt die Hauptsache doch, daß uns der Dahinscheidende, unbeschadet der Naturwahrheit, den überirdischen Hauch offenbare, von dessen Gegenwart sich der sterbende Held durchschauert fühlt und welcher uns den Tod mehr wie eine Verklärung, denn als eine Auflösung der physischen Kräfte zeigt. Der Darsteller hat uns also in dem Blicke mehr eine überirdische Klarheit, wie sie sich bisweilen kurze Zeit vor dem Tode über das Antlitz ausbreitet, als den Todeskampf selbst in dem stieren Auge zu geben. Der Ton wird allerdings schwächer und schwächer werden, die Pausen und Intervallen werden sich häufen, aber auch in der schwindenden Kraft des Tons wollen wir noch den bewußten Geist vor uns sehen, und viel weniger die Schauer des Todes, als den Segen des Friedens empfinden. Auch im Schmerze, in der Auflösung soll der Geist vielmehr triumphiren, als der Körper erliegen. Dadurch allein wird dieser Akt der Vernichtung des Endlichen, der Negation des individuellen Daseins, ein Gegenstand der darstellenden Kunst. Von der Darstellung des Todes gilt vorzugsweise, was auch selbst schon alte Kunstrichter bemerkt haben, daß der Künstler uns in ihm eine Anschauung dieses Akts erschaffen solle, wie sie Jedermann sich wünschen möchte, und wie sie gleichwohl in der Wirklichkeit nicht leicht Jemand zu Theil wird.

Ist der Tod aber Resultat eines heroischen Entschlusses, so liegt es vor allem dem Darsteller ob, uns diesen Sieg des freien Geistes, wodurch er den ganzen Umfang seines endlichen Daseins als nichtig erklärt und von sich abstreift, zur Anschauung zu bringen. Um den Triumph dieses Entschlusses ist es dann vor Allem zu thun, wogegen der Tod selbst nur als etwas Beiherspielendes

erscheint. Aber das Gewaltige, das Ungeheuere eines solchen Entschlusses, wodurch der Mensch, um einer Idee willen, mit der ganzen irdischen Existenz bricht, soll sich vor uns entfalten. Dies ist die große Aufgabe des darstellenden Künstlers. Begreifen wir die Stimmung der Seele, die Macht des Pathos, aus welchem der Mensch zu diesem äußersten Entschlusse greift, so ist der Akt des Todes selbst nur eine natürliche Folge, dessen Darstellung dann ohne besondere Schwierigkeit ist. Die Illusion liegt in der Wahrheit, mit welcher uns der Künstler die innere Nothwendigkeit dieser letzten Entscheidung der Seele veranschaulicht. Als Beispiel nennen wir hier vor Allem Romeo, der mit dem festesten Willen und der unbeugsamsten Entschlossenheit diesen letzten äußersten Schritt vor unsern Augen thut. Vor seiner Ausführung da flammt noch einmal die ganze Seele in trunkenem Entzücken und im Schmerz zugleich über den Anblick der auch im Tode noch schönen Geliebten auf. Die Fülle der Poesie, welche das übervolle Herz vor uns ausströmt, muß aus einer überirdischen, geisterhaften Stimmung entspringen. Wir wollen in ihr die Vorboten eines Endes wahrnehmen, welches aus der Allmacht einer Leidenschaft hervorgeht, die für keine anderen Interessen mehr einen Raum gelassen, und das Leben von sich abstreift, da das Gut ihr entrissen, um dessen willen es allein zu leben lohnte. In dem Selbstmorde der Gräfin Terzky soll uns das Bild eines heroischen Trotzes gegeben werden, welches dem Tode muthig ins Auge sieht, da der Zweck des Lebens zerstört ist. Hier ist es uns um den Anblick eines stolzen, auch in den letzten Augenblicken sich sammelnden und gleichsam der physischen Zerstörung, welche schon durch alle Adern schleicht, noch trotzenden Geistes zu thun. Hier soll also, inmitten des schon wühlenden Todes, noch der Triumph eines heroischen Selbstbewußtseins zu uns sprechen, und weniger die Auflösung des Lebens, als die Stärke und Kühnheit des Geistes in der Energie des Entschlusses und seiner Ausführung die Aufgabe der Darstellung sein. Aus der krampfhaft zusammengerafften Kraft, aus der Stärke des

Widerstandes gegen den andringenden Tod muß uns die Gewalt des Gegensatzes anschaulich werden. Dies heroische Bewußtsein wollen wir auch in dem Tode der Emilia Galotti durch die Darstellung durchleben. Ja der Tod soll von Emilien als ein willkommener Bote begrüßt werden, da er sie der Verführung entreißt, die sie mehr fürchtet, als den Tod und der sie sich aus eigner Kraft zu entreißen nicht stark genug fühlt. In Othello dagegen hat uns der Darsteller den Helden aus der Maaßlosigkeit der Verzweiflung, in welche ihn die Gewißheit von Desdemonas Unschuld stürzt, zur Sammlung des Entschlusses zu führen, durch den er allein die Schuld zu sühnen vermag. Die nackte Verzweiflung gebiert diese Entscheidung nicht, sondern die wiederkehrende Besonnenheit des Geistes. Diese soll uns der Darsteller zeigen. Ja die Stärke der Seele kehrt ihm erst in dem Momente wieder, wo Othello innerlich den Tod geschaut, und als den einzigen Rettungsanker in seinem Bewußtsein umfaßt hat. Der Darsteller des Othello muß uns daher mit der Erarbeitung dieses Entschlusses, sich selbst den Tod zu geben, die wiedergewonnene Stärke der Seele sichtbar werden lassen. Dadurch erhebt sich Othello über sich selbst und schreitet mit einem gewissen Triumphe dem Tode entgegen. Daher die letzte Rede ihn als einen von höherer Freudigkeit Umleuchteten zeigen soll. Jede Spur der Verzweiflung ist gewichen, er steht durch das Vorgefühl des Todes, den er sich selbst bereitet, über dem Verhängniß, dem er bis dahin unterthan war. Der Adel der Seele, die Besonnenheit des Geistes können uns in der Darstellung nicht großartig genug offenbar werden. Aber auch wo der Tod von fremder Hand kommt, wollen wir nicht ein nur der Naturgewalt erliegendes Wesen vor uns sehen. So in Hamlet. Obwohl er durch Laertes Tücke den Todesstoß empfängt, so befreit er sich in der Gewißheit des herannahenden Todes doch zugleich selbstbewußt von der Last und dem Drange des Irdischen. Dies soll uns auch hier die Darstellung zur Anschauung bringen. Nicht der endlich erliegende, sondern der im Tode freiwerdende Geist soll im Todeskampfe vor uns stehen.

Ein Zustand, der gar nicht von dem Individuum erfahren werden kann, ist nur aus der dichterischen Anschauung, welche in der That die Wirklichkeit anticipirt, ergreifend darzustellen. Wie Vieles auch hier durch psychologisches Studium ersetzt werden kann, und durch das Verständniß des Dichters, jene Augenblicke, in denen der Mensch die Fäden zerreißt, welche ihn an das Leben ketteten und in denen die Macht des Geistes gleichsam sinnlich sichtbar ihn umschwebt und trägt, sind nur aus der Fülle dichterischer Intuition ganz zu verwirklichen. Wer uns einmal die Auflösung des Endlichen mit Wahrheit vergegenwärtigt und inmitten derselben zugleich den Phönix aus diesem Vernichtungsprozeß erstehen läßt, der ist von der Gegenwart des Unendlichen durchschauert, welche er uns in dem Tode enthüllt.

Die psychologischen Zustände des praktischen Geistes.

1. Trieb und Begierde.

Wir haben mit diesen Entwickelungen den Kreis der anthropologischen Zustände beschlossen, insofern sie der dramatischen Darstellung angehören, und das absolute Princip, aus welchem sie aufgefaßt und von dem Darsteller verwirklicht werden müssen, ins Bewußtsein gefaßt. Es bleibt uns jetzt noch übrig, diejenigen psychologischen Zustände zu entwickeln, welche vorzugsweise in der dramatischen Darstellung ihre Stelle haben. Wir haben oben gezeigt, daß nur diejenigen Formen des Geistes Gegenstand der dramatischen Darstellung werden können, welche ihrer Natur nach eine bestimmte Verleiblichung zulassen, daß mithin alle Entwickelungsstufen des theoretischen Geistes hinwegfallen. Erst der praktische Geist, der sich auf die Außenwelt bezieht und sie umgestaltet, gehört uns an. Der praktische Geist tritt in seiner ersten Gestalt als Trieb und Begierde auf, welche von dem Gefühl des Mangels ausgehen und diesen aufzuheben trachten. Jeder Mangel aber macht

ſich als ein Widerſpruch, als eine Diſſonanz im empfindenden Subjekte geltend, und treibt es, dieſe Schranke zu überwältigen. Dadurch erſt iſt der Wille befriedigt und der Zwieſpalt aufgelöſt. Dieſes Gefühl des Mangels aber ſtellt ſich dem Menſchen äußerlich als ein Reiz gegenüber, der ſcheinbar von außen das Individuum aufregt und die Begierde erſt zu entzünden ſcheint, in der That aber nur das von dem Menſchen empfundene Bedürfniß iſt, das ſich in der objektiven Geſtalt eines Reizes darſtellt. Was alſo auf das Subjekt einen Reiz ausübt, vermag dies nur unter der Bedingung, daß daſſelbe darin das Gefühl ſeines Mangels gegenſtändlich anſchaut, welches ihn treibt, ſich durch Befriedigung ſeiner Begierde zum Herrn dieſer Schranke zu machen.

Je unmittelbarer der Inhalt der Begierde iſt, d. h. je mehr er aus unſerer ſinnlichen und animaliſchen Natur ſtammt, deſto weniger gehört er der Kunſt an. Der Nahrungs- und Geſchlechtstrieb, als die beiden allgemeinſten und zugleich unmittelbarſten Triebe unſerer ſinnlichen Natur eben, ſchließt deshalb die Kunſt aus, welche uns überall dem Boden des thieriſchen Lebens entreißt. Welchen Inhalt nun auch die Begierde des Individuums habe, ſo wird ſie ſich doch immer ſymboliſch, ihrem von uns entwickelten Weſen gemäß, in dem vorwärts geneigten Körper ankündigen, der ſich mit dem Gegenſtande derſelben zu vereinigen und ihn zu dem ſeinigen zu machen trachtet, wie der Abſcheu, als der abſtrakte Gegenſatz, in der Zurückbeugung des obern Körpers die Abkehr von dem Objekte ſymboliſch ausdrückt. Der verſchiedenartige Inhalt der Begierde und des Abſcheues, die Verſchiedenheit der Situation und der Individualitäten giebt dieſer allgemeinſten Symbolik natürlich erſt die beſtimmte Farbe.

Je ſittlicher der Inhalt des Abſcheues, deſto edler wird ſich auch in der Gebärde und im Blick die Abneigung dagegen auszudrücken haben, ja es kann ſich darin ſogar eine Hoheit der Seele ankündigen. Von der Stärke, mit der Begierde und Abſcheu ſich des Menſchen bemächtigen, und von dem mehr oder minder Unerwar-

teten ihres Auftretens hängt auch die stärkere und schwächere Symbolik der Gebärde ab.

2. Das Begehren und die Lüsternheit.

Von der Begierde und dem Abscheu, welche unmittelbar auf den Besitz oder die Zurückweisung ihres Objekts hingehen, müssen wir diejenige Willensrichtung unterscheiden, welche sich auf ein durch die Vorstellung Vermitteltes bezieht, und also darauf hinzielt, sich des von der Vorstellung erzeugten Gegenstandes zu bemächtigen oder ihn von sich abzuweisen. Dies bezeichnen wir als das Begehren und Verabscheuen. In diesen Kreis gehören alle uns nicht unmittelbar sinnlich gegenwärtigen Objekte, worauf wir uns nur vermittelst der Vorstellung positiv oder negativ beziehen. Je mehr die Vorstellung von dem Werthe eines Gutes, welches sie das ihrige nennen möchte, ergriffen ist, desto mehr wird das Begehren in der Gebärde den Charakter der Begierde annehmen, d. h. desto unwillkürlicher wird der ganze Körper und das Gesicht das Streben nach dem sinnlichen Besitz ausdrücken und gleichsam das Objekt vor sich zu sehen meinen. Dasselbe gilt von dem Verabscheuen, das in demselben Maaße durch die Gebärde zum Ausdruck des Abscheues wird, als der Gegenstand desselben uns ergreift. Jede moralische Indignation wird diesen Ausdruck annehmen, und zwar um so mehr, je tiefer sie in das Subjekt eindringt.

Das Begehren erfährt nun eine Modifikation, welche auch für die dramatische Darstellung von großer Wichtigkeit ist. Wenn die Vorstellungen sinnlicher Genüsse von dem Menschen mit Behagen hervorgerufen und gleichsam gepflegt werden, so daß die Beschäftigung damit selbst zu einem Genuß geworden ist, so erhalten wir den Zustand der Lüsternheit. Sie erwächst als ein habitueller Zustand aus dem Gelüsten, welches, wie das Begehren auf der Vorstellung beruhend, sich wesentlich auf vorgestellte, sinnliche Genüsse bezieht. Da die Lüsternheit ein habitueller Zustand ist, so

wird er sich auch in der ganzen sinnlichen Erscheinung des Individuums, vorzugsweise natürlich auf dem Gesichte, ankündigen. Genußsüchtige Naturen, welche besonders nach dieser Seite von dem Dichter gezeichnet sind, sollen schon in dem Antlitz, namentlich aber dem Auge, diese Richtung abbilden. Dies wird z. B. einen Hauptzug der Falstaffschen Persönlichkeit bilden. Schon die bloße Vorstellung des Sekts wird uns das Gesicht im Vorgefühl des Genusses zeigen, ja bei der Nennung des Namens selbst wollen wir das ganze wollüstige Behagen erblicken, welches die Vergegenwärtigung des Sinnengenusses gewährt. Daher darf uns auch Falstaff im Trinken des Sekts nicht etwa den Zustand der Begierde zeigen, diese ist vielmehr einer aus der Vorstellung wiederholter Genüsse stammenden Lust gewichen. Denn der Lüsterne genießt nicht unbefangen und wie der von der Begierde Gefesselte, sondern genießt gleichsam den Genuß, indem er sich seine Freuden und Entzückungen auseinanderzulegen und ihn dadurch zu verlängern und reicher zu machen bemüht ist. So wird Falstaff das Glas Sekt mit einer Behaglichkeit ausschlürfen, welche ihn uns weit über die Gewalt der bloßen Begierde erhaben zeigt. Die wollüstigen, mitgenießenden Augen und das ganze süße, Zufriedenheit athmende Gesicht werden uns diesen Zustand der Seele verrathen.

Eine besondere Wirkung wird die Versinnlichung der Lüsternheit in der Darstellung alter verliebter Gecken im Lustspiel ausüben. Die Komödie hat das Recht, solche Verirrungen der Natur und Sitte zu zeichnen und sie in ihrer Vernichtigung darzustellen. Der Künstler soll uns nun in dem Bilde eines solchen auf Liebesfreuden ausgehenden Gecken, der, was zu seiner Natur gehört, auch noch den Wahn hegt, selbst noch zärtliche Empfindungen einflößen zu können, den Charakter der Lüsternheit verleiblichen. Auge und Gesicht müssen uns einen zwar der frischen und unmittelbaren Empfindung abgestorbenen, aber in den Genüssen der Vergangenheit wollüstig lebenden Menschen zeigen. Indem er diese bei jedweder Veranlassung sich zu vergegenwärtigen und in ihrer Vorstellung zu

ſchwelgen bemüht iſt, wird das Geſicht einen ganz beſtimmten Typus ſinnlicher Behaglichkeit und Genußſucht offenbaren, mit welcher ſich der ſchon welk werdende Körper, die künſtlich aufgeſtützte Haltung, die berechnetſte, noch auf Siege über das weibliche Herz ausgehende Toilette, endlich die bei dem Anblick der Auserkohrnen noch mühſam geſammelte jugendliche Beweglichkeit vereinigen, um uns das vollendete Bild einer von der Lüſternheit beherrſchten Individualität zu zeigen. Wo die Kraft und Fülle der Jugend und des Lebens gewichen, ohne daß das Streben nach Sinnengenuß nachgelaſſen, da entſteht jener von uns bezeichnete Zuſtand, in welchem der Menſch nur noch durch Vorſtellungen ſich eine Wärme des Empfindens künſtlich unterhält. Eine ſolche Figur kann im Luſtſpiel inſofern ihre ganz berechtigte Stelle finden, ſobald ſie durch die Situationen ſelbſt in ihrer Geckenhaftigkeit verſpottet und in ihrer verkehrten, unnatürlichen Richtung vernichtigt wird.

Die Lüſternheit muß aber auch da zur Verſinnlichung in der Darſtellung kommen, wo die Verhüllung der Sinnlichkeit durch Verfolgung anderweitiger Intereſſen geboten iſt, und ſich z. B. unter dem Deckmantel der Frömmigkeit verbirgt, oder, wo die ſinnliche Natur, wie nicht ſelten, beim Hofmann vor der Gegenwart des Herrn und der Strenge der Etiquette verſtummen muß. Da die Lüſternheit, wie wir gezeigt, auf der von dem Menſchen mit Freiheit und Luſt erzeugten Vorſtellung ſinnlicher Genüſſe beruht, und ſich dies um ſo mehr hervorthut, je mehr die Verhältniſſe die Begierde zu unterdrücken gebieten, ſo wird uns der darſtellende Künſtler dieſe Richtung der Seele, gleichſam die Entſchädigung, welche ſich die ſinnliche Natur in der Lüſternheit nimmt, zur Anſchauung bringen müſſen. So wollen wir beim Tartüffe den durch die Maske der Frömmigkeit hindurchblickenden Zug der Lüſternheit in Auge und Miene ſchauen, denn ſie ſind am wenigſten dem Willen unterworfen; in ihnen ſpiegelt ſich daher auch beſonders die eigentliche Richtung der Seele ab. Während alſo Tartüffe uns eine demuthsvolle Frömmigkeit und eine Abkehr von allen weltlichen In-

teressen vorspiegelt, und sein Gesicht in solche Falten, seine Stimme zu den salbungsvollsten Lauten zwingt, so wird doch in der Gegenwart der Elmire das unheimliche Feuer der Lust aus dem Auge unwillkürlich hervorbrechen, und in Momenten, wo er sich unbeobachtet glaubt, die in der Vorstellung sinnlicher Freuden schwelgende Seele sichtbar werden. In der großen Unterredung aber, in welcher er den Angriff auf die Tugend Elmirens wagt, wird auch der Ton selbst nicht mehr den Heuchelschein der Frömmigkeit völlig zu bewahren wissen; das von Lust durchzogene Gesicht wird der Frömmigkeit fast spotten, und selbst in den Ton wird sich schon die Stimme der Lust einschleichen, die nur mühsam noch von den erheuchelten Accenten der religiösen Empfindung gezügelt erscheint. Mit dem Momente aber, wo Tartüffe seine Schwüre der Liebe gegen Elmiren ausspricht, hat auch die Lüsternheit selbst aufgehört, denn das fortglimmende Feuer der Lust ist von dem Hauch der Begierde auf Augenblicke zu einer hellen Flamme angefacht. Oft kann uns ein einziger Blick, ein wollüstiges Lächeln, ein unbewachter Accent über die in der Vorstellung genährte Sinnlichkeit aufklären.

So bedeutsam der Ausdruck der Lüsternheit da wirkt, wo es uns um das Bild einer nur auf den Genuß gerichteten Natur zu thun ist, so widerwärtig und unkünstlerisch ist dieser Ausdruck da, wo wir in Ton, Haltung und Antlitz die Züge einer Persönlichkeit vor uns haben wollen, welche von den Schwingen begeisterter Liebe getragen wird. Wo überhaupt eine ideale Richtung vorwalten soll, da verzerrt uns der Anblick der Lüsternheit sogleich das ganze Bild. Denn welche Situation wir uns auch vorstellen mögen, immer soll der Ausdruck der Lüsternheit uns eine ausgesogene, sittlich zerfahrne, markloſe Natur vergegenwärtigen. So entscheidend sie zur Vervollständigung eines solchen Bildes beiträgt, so verletzend wirkt sie, wenn uns der Darsteller das Feuer einer kräftigen oder gar idealen Persönlichkeit durch eine aus Ton oder Blick hervorquellende Lüsternheit erstickt.

Der Kreis der Neigungen in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung.

1. Selbſtliebe und Selbſthaß.

Die Neigung beruht, wie das Begehren, auf der Vorſtellung. Während das Letztere aber auf den Beſitz des Gegenſtandes hingeht, ſo iſt die Neigung vielmehr Hingebung an dasjenige Objekt, worauf ſie ſich bezieht. Das Begehren, kann man ſagen, bezieht ihre Objekte ſo auf ſich, daß ſie derſelben habhaft zu werden oder ſie zu vernichten trachtet, daher der ſelbſtſüchtigere und mehr vorübergehende Charakter des Begehrens. Die Neignng dagegen bezieht ſich auf den Gegenſtand, an den ſie ſich aufgiebt, daher ihr weniger ſelbſtſüchtiger und dauernder Charakter. Dieſer Gegenſatz des Begriffs tritt aber freilich nicht als ſolcher in der Verleiblichung durch Ton und Gebärde auf, denn durch ſie wird immer nur der quantitative Unterſchied einer mehr oder minder leidenſchaftlichen Hingebung an ein Objekt ausgedrückt werden können. Deshalb darf aber doch der Begriffsunterſchied Beider nicht überſehen werden.

Die Natur der Neigungen hängt natürlich von der Natur der Gegenſtände ab, worauf ſie ſich beziehen. Danach kann allein ihr Werth und ihre Aeußerungsweiſe beſtimmt werden. Die einfachſten und urſprünglichſten Neigungen ſind diejenigen, in welchen das Subjekt ſich ſelber zu ſeinem Gegenſtande macht. Hierher gehört der Kreis derjenigen Neigungen, welche unmittelbar aus der Selbſtliebe, als der einfachſten Grundlage, ſtammen. Die Selbſtliebe, als die natürliche Beziehung des Subjekts auf ſich, iſt zugleich die Wurzel aller andern Formen, in welchen der Menſch ſeine Anhänglichkeit an ſich zum Gegenſtande ſeiner Neigung hat. Die Selbſtliebe, inſofern ſie der allgemeine Grund und Boden der ſelbſtſüchtigen Neigungen iſt, kann deswegen auch nicht auf eine beſtimmte Weiſe in die ſinnliche Erſcheinung treten; ſobald ſie ſich äußert, nimmt ſie ſogleich einen ſpecifiſchen Charakter an. Daher auch die Selbſtliebe überhaupt nicht in Ton und Gebärde verſinnlicht werden kann,

denn jede Versinnlichung zeigt sie uns schon in einer bestimmten Form und mit einem bestimmten Inhalte erfüllt.

Die Negation der Selbstliebe ist der Selbsthaß, in welchem sich der Mensch negativ auf den ganzen Umfang seines Selbst bezieht. Während aber die Selbstliebe die natürliche, unmittelbare Empfindung des Menschen ist, so erscheint der Selbsthaß allemal als ein Produkt einer Reihe von Vermittelungen, welche den Menschen erst allmälig von seiner natürlichen Anhänglichkeit an sich losgerissen und zum Gegensatz mit sich fortgetrieben haben. Der Mensch, welcher zum Selbsthaß, einem unnatürlichen Zustande, gekommen, hat eine Fülle herber Vorhergänge und Erlebnisse hinter sich. Diese Lebensbewegung, welche dem Selbsthaß vorhergegangen, wird aber auch ihre Spuren in der ganzen Erscheinung des Menschen zurückgelassen haben. Nach dieser Seite hin wäre also der Selbsthaß als ein dauernder Seelenzustand auch zu versinnlichen. Indessen dürfen wir damit den Zustand einer aus dem tragischen Konflikte erwachsenen Verzweiflung, welche etwa auch den Selbstmord gebiert, nicht verwechseln. Diese ist das Resultat eines Pathos, welches die ganze Seele erfüllt und sich bis zum Entschluß der Vernichtung des Menschen steigern kann, weil das einzige Gut verschwunden ist, um welches willen es sich zu leben lohnte. Der Selbsthaß hingegen, als ein permanenter Seelenzustand, offenbart sich in dem verzehrenden Widerspruch des Menschen mit sich selbst, in welchem ihm eigentlich jedes wesentliche Interesse erloschen ist, und er sich etwa nur noch an dem Schaden weidet, den er andern zufügen kann, weil es ihm zuwider ist, frohe und zufriedene Menschen um sich zu sehen. Solch ein Zustand muß sich aber auch in der Leiblichkeit abbilden. Das Verzehrende des Selbsthasses wird dem Gesicht einen unheimlichen Ausdruck und einen kalten Hohn, dem Körper eine welke Dürre, dem Tone einen metallosen, hohlen Accent geben, aus dem jede Lebensfrische gewichen ist. So würde der Darsteller z. B. den Don John in Viel Lärmen um nichts aufzufassen haben, in welchem uns der Dichter

solche unheimliche Persönlichkeit gezeichnet hat, welche nur aus dem eigenen Unbehagen an sich, im Grunde leidenschaftslos, sich nur in zerstörender Lust genießt, ohne selbst dadurch wirklich aufgeregt zu werden. Daher dieser Persönlichkeit auch aller Humor absolut fremd ist. Die Wurzel des ganzen Charakters ist offenbar jener Selbsthaß, welcher dem Individuum alle Lebenslust, alle Freude an sich selbst genommen, ohne daß es sich zu irgend einem Pathos zu steigern, oder sich selbst den Tod zu geben vermag. In einer Hauptfigur kann dieser Selbsthaß als durchgreifender Zug nicht wohl auftreten, weil wir diese immer von einem bestimmten, wenn auch noch so unsittlichen Pathos bewegt sehen müssen, welches sie auf einen andern Standpunkt stellt.

Mit der Selbstliebe ist der Trieb, auch in Andern eine Anerkennung zu gewinnen, untrennbar verbunden. So liegt in ihr die Ehrliebe und das Streben, Andern zu gefallen, eingeschlossen, welche der darstellenden Kunst insofern angehören, als sie in der Gestalt des Ehrgeizes und der Gefallsucht auftreten, d. h. als sie das eigentliche Pathos der Persönlichkeit bilden. Als natürliche Aeußerungen und Regungen der Selbstliebe gehen sie uns hier weiter nichts an.

2. Die geselligen Zuneigungen und Abneigungen.

1. Theilnahme und Mitleiden.

Die Neigung, welche in ihrer ersten Gestalt als die unmittelbarste Beziehung des Menschen auf sich erscheint, erweitert sich nun zur Beziehung auf Andere, womit sich ein zweiter Kreis der Neigungen eröffnet, welcher durch den in der Selbstliebe eingeschlossenen Trieb nach Anerkennung vermittelt ist. Die Neigung, welche sich positiv auf das Wohl und Weh Anderer bezieht, bezeichnen wir als Theilnahme und Mitleiden; diejenige Neigung, wodurch in uns bei dem Wohl und Weh des Andern die entgegengesetzte Empfindung erregt wird, bezeichnen wir als Neid und Schaden-

freude. Die Theilnahme erscheint zunächst in der Fähigkeit, die Freuden und Leiden Anderer mitzuleben und von ihnen in gleicher Weise berührt zu werden. In dem Theilnehmenden spiegeln sich mithin die Affekte des Andern ab. Die Theilnahme ist daher überhaupt der allgemeine menschliche Boden, aus welchem alles Interesse für unseres Gleichen erwächst. Das Maaß der Theilnahme hängt freilich von dem besondern Verhältniß der Individuen zu einander ab und läßt also natürlich die mannigfaltigsten Abstufungen zu. Der Darstellende hat nun dieses Maaß der Theilnahme aus der Situation selbst aufzufassen und darzustellen. In einer Menge von Gestalten wird sich daher der Antheil an ein und demselben Faktum sehr verschieden abspiegeln. Die Sache der Kunst aber ist es, die richtigen Töne der Theilnahme für die verschiedenen Personen zu finden, wodurch sie sich gegenseitig nach ihrem Antheil an den Verhältnissen abschatten. Je innerlicher uns das Geschick eines Menschen berührt, desto entschiedener wird sich sein Wohl und Weh auch auf unserm Gesichte, in unserer Haltung und im Tone abspiegeln, wenn nicht etwa andere Verhältnisse gebieten, die Zeichen der Theilnahme zu unterdrücken. Es ist in der Darstellung eines ganzen Kunstwerks eine sehr schwierige Aufgabe, die jedesmaligen Abstufungen in der Theilnahme der verschiedenen Figuren zu treffen. Die Art, wie der griechische Maler Timanthes in seinem berühmten Gemälde, die Opferung der Iphigenia *), die verschiedenen Grade der Theilnahme daran darstellt, worin er uns den Vater verhüllt zeigt, weil der höchste Schmerz nicht ohne Verletzung der Schönheit sinnlich darstellbar ist, und dadurch der Phantasie die ganze Größe des Schmerzes zu ermessen bleibt, ist auch ein ewiges Muster für die Gruppirung in der darstellenden Kunst, wo es gilt, in einzelnen Scenen die ganze Scala der Theilnahme zu versinnlichen. So bieten z. B. in König Lear die Scenen im

*) Vergl. die auf dies berühmte Gemälde bezüglichen Stellen der Alten bei den Herausgebern der Werke Winkelmanns, VI. 2. S. 175.

Walde, wo wir den dem Ungewitter und den Stürmen des Herzens Preis gegebenen König von allen denen umgeben ſehen, welche die innigſte Theilnahme um ihn ſammelt, ein großes Bild dar, in welchem wir Alle von den Leiden des unglücklichen Greiſes ergriffen ſehen, und wie mannigfaltig iſt doch dieſe Theilnahme durch die Verſchiedenheit der Individuen in ſich modificirt. Das richtige Verhältniß im Ausdruck, Ton und Gebärde zu treffen, wird immer nur aus der klarſten Anſchauung aller Momente möglich ſein. Kents Theilnahme wird ſich anders äußern, als die des Narren, der ſie hinter die Blitze des Humors verſteckt. In Edgar bricht ſie nur in den Momenten durch, wo er, der eigenen Rolle vergeſſend, dem gepreßten Herzen in den Worten: Thoms friert, Luft macht, aber aus den Zügen des Geſichts, welche dem Willen weniger unterthan ſind, wird das Mitgefühl, auch ſelbſt im verſtellten Wahnſinn, blicken. Wenn in Kent der männliche und markige Ton ſich in Augenblicken höchſter Theilnahme erweicht, ſo ergießt ſich in Kordelias Rede am Bette des ſchlummernden Greiſes die ganze Schönheit dieſes tiefen Gemüths, ohne doch jemals weinerlich werden zu dürfen. Hier beruht gerade die Kunſt in dem Gegenhalt, womit einer ſchwächlichen Sentimentalität widerſtrebt wird, wie umgekehrt in Kent die Weichheit des Tons die Derbheit ſeiner männlichen Natur zu mildern hat. Durch die Theilnahme, welche der ſchwediſche Hauptmann im Wallenſtein in ſeiner Erzählung, beſonders in dem letzten Theile derſelben, in Ton, Haltung und Blick hindurchſcheinen läßt, erhält die ganze Scene ſogleich ein höheres Leben und ſeine Geſtalt gleichſam erſt ihren poetiſchen Hauch. Dieſe Andeutungen ſollen nur das für die dramatiſche Darſtellung unendlich wichtige Moment, der die Seelenzuſtände Anderer in gleichem Sinne begleitenden Empfindung hervorheben, welche nur aus der Auffaſſung aller konkreten Verhältniſſe in jedem Falle mit Wahrheit verſinnlicht werden kann.

2. Die Schadenfreude und der Neid.

Die Theilnahme empfindet in den mannigfaltigſten Abſtufungen die Gemüthszuſtände Anderer nach; ſie beruht alſo auf der Fähigkeit des Menſchen, ſich ſelbſt über ſeines Gleichen zu vergeſſen. Die Schadenfreude begleitet dagegen das Mißgeſchick Anderer mit der entgegengeſetzten Empfindung der Luſt. Sie beruht alſo auf der Selbſtſucht. In aller Schadenfreude zeigt ſich ein mephiſtopheliſches Element, weil ſie allemal eine Befriedigung in der Vernichtung des Glückes Anderer in ſich ſchließt. Auch äußerlich wird ſie ſich daher als etwas Dämoniſches darſtellen. Die Luſt, die ſich auf dem Antlitz malt, wird eine Beimiſchung von Hohn und Selbſtgefälligkeit haben, welche aus dem alle Schadenfreude begleitenden Gefühl einer gewiſſen Ueberlegenheit und Sicherheit im Vergleich mit dem Leidenden entſpringt. Denſelben Ausdruck darf auch der Ton nicht verleugnen. Die Scala der Schadenfreude iſt eine unendlich reiche, welche ſich bis zu einem wahren Triumphe über den Untergang Anderer ſteigern kann. In dieſer Geſtalt wird ſie uns in der diaboliſchen Luſt, in dem ſtechenden Auge, in der vom Hohne getragenen Stimme ein geheimes Grauen erwecken, weil wir in ihr das ſataniſche Princip in die menſchliche Natur eingedrungen ſehen. Nur ſelten wird die Schadenfreude in Gegenwart Anderer ganz unverholen und in nackter Geſtalt hervortreten, weil der Menſch dieſe Luſt gern zu verbergen trachtet. Die Aufgabe des Darſtellers in ſolchen Fällen iſt dann in den dem Willen weniger unterworfenen Gebärden, wie im Ausdruck des Geſichts, dem Zuge des Mundes, die unwillkürlich hervorbrechende Stimmung an den Tag zu legen, während die übrige Haltung des Körpers und namentlich der Ton dieſen Affekt zu verhüllen vermögen. Der eigentliche Repräſentant der Schadenfreude, als Luſt an der äußern und innern Zerſtörung des Menſchen, iſt Mephiſtopheles ſelbſt. Dieſe wird ſich bei ihm aber beſonders dann in ihrer furchtbarſten Geſtalt hervorthun, wenn er in dem innerlich zerriſſenen Fauſt in

Augenblicken, wo dieser den bösen Gefährten von sich zu weisen trachtet, die sinnliche Lust nach Gretchen aufs Neue anfacht und darin mit höllischer Gewißheit ihren und seinen Fall voraussieht. Mephistopheles anticipirt hier gleichsam die Zukunft und offenbart uns durch Ton und Blick die mit Hohn gemischte Schadenfreude über Fausts Erliegen und sein Vermessen, ihm entfliehen zu wollen. Ueberhaupt wird in Mephistopheles die Schadenfreude allemal von dem Tone des Hohns gefärbt sein müssen, weil sich zu der Lust an der Vernichtung immer zugleich das Bewußtsein der Ueberlegenheit über die menschliche Kraft und die Ironie über die menschliche Vermessenheit, ihm Widerstand leisten zu wollen, gesellt.

Wenn die Schadenfreude das Weh Anderer mit Lust begleitet, so ist der Neid mit Unlust über das erfüllt, was wir in Andern als ein Gut betrachten, gleichviel welches seine besonderen Quellen sind. Wie die Lust der Schadenfreude keine rein menschliche, sondern von einer satanischen Freude erfüllt ist und daher auch in der Versinnlichung diesen Grundzug nicht verleugnen darf, so ist die Unlust des Neides stets ein verzehrender Unwille, welcher der Unlust eben so eine Verzerrung mittheilt, wie die Schadenfreude der Lust. Diese specifische Unlust wollen wir auch in der Versinnlichung des Neides sehen. Der Neid ist allemal das Zeichen einer unedlen Natur, welcher auch selbst das Furchtbare ausschließt, denn er beruht zugleich auf dem Gefühl der Schwäche. Die Tragödie kann ihn daher auch nicht anders zum Hebel machen, als wenn sie zugleich dem Individuum ein bestimmtes Pathos für irgend einen das Gemüth erfüllenden Inhalt leiht, und den Neid zu einem thätigen Hasse steigert. Der Darsteller hat sich aber ganz besonders vor der Klippe zu hüten, einen Charakter nicht in die Region des Neides herabzuziehen, welcher sich in dem, was Andern zu Theil geworden nur in seinen Ideen, in seiner ganzen Weltanschauung verletzt fühlt. Wer z. B. im Antonio, Tasso gegenüber, nur jenen persönlichen Neid darstellte, welcher mit Mißgunst auf den dem Tasso zu Theil gewordenen Lohn blickt, würde diese edle Gestalt

durchaus herabziehn und uns dadurch das ganze Bild beflecken. In Antonio iſt vielmehr das Bewußtſein des Staatsmanns durch eine in ſeinen Augen übergroße Gunſt verletzt, welche er nur der ihm höchſten Thätigkeit des Staatsmanns aufbewahrt wiſſen will. Antonio fühlt ſich daher bei ſeinem Auftreten beim Anblick des gekränzten Taſſo vielmehr in ſeiner ganzen Auffaſſung der Welt und der Würdigung ihrer Verhältniſſe, als perſönlich verletzt. Von dieſem Pathos aus vermag er auch zu einem ſchonenden und heilenden Freunde Taſſos zu werden, während er, hätte ihn Neid getrieben, bei dem Leiden Taſſo's nur von Schadenfreude erfüllt ſein könnte. Daher auch in Antonio der ſcheelſüchtige Blick des Neides und der Ton einer gekränkten Eitelkeit einem edlen, bis zu einer verachtenden Bitterkeit fortgehenden Stolze weichen müſſen. Dies als Beiſpiel, wie ein ganzes Kunſtwerk durch die Darſtellung des Neides befleckt werden kann, wo Jemand in dem Glück eines Andern nur diejenigen Ideen verletzt ſieht, welche ſeine ganze Lebensrichtung bedingen.

Die Anerkennung der Perſönlichkeit in der Achtung.

In der Theilnahme und dem Mitleiden, wie in der Schadenfreude und dem Neide bezieht ſich der Menſch auf ein anderes Selbſt, inſofern er ſich in den Zuſtand deſſelben verſetzt und dieſen entweder in gleicher oder in entgegengeſetzter Empfindung durchlebt. Allen dieſen Neigungen liegt an ſich ſchon die Geltung der andern Perſönlichkeit zum Grunde. Hat nun ein Individuum nach ſeiner ganzen Perſönlichkeit für uns eine ſolche Geltung, daß wir in ſeiner Anerkennung eine Befriedigung, mithin gleichſam eine Beſtätigung unſerer eigenen Perſönlichkeit finden, ſo empfinden wir Achtung. In aller Achtung erkennen wir alſo die Perſönlichkeit als eine Macht an. Sie beruht daher weſentlich auf der Bedeutung, die ein Anderer in meiner Vorſtellung hat. Dieſe Empfin-

dung wird sich aber auch in der sinnlichen Erscheinung hervorthun. Die Achtung erscheint zunächst als das allgemeine Verhalten der gebildeten und gesitteten Menschen gegen einander. Dies tritt in der bereits oben von uns entwickelten Form des Anstandes auf, durch welchen wir an den Tag legen, daß jedes Mitglied der gebildeten Gesellschaft für uns eine positive Geltung und Realität hat, eine Anerkennung, welche wir auch wie der von ihm zu fordern berechtigt sind. In diese Kategorie gehört für den darstellenden Künstler die Sicherheit und der Takt im gegenseitigen Austausch konventioneller Formen und Rücksichten, welchen allen der von uns entwickelte Gedanke zu Grunde liegt. Hier soll uns, wie wir dies oben bereits gezeigt, ein ungezwungenes Verhalten auf der Bühne zeigen, daß diese Formen keine mühsam eingelernten, sondern dem Schauspieler zur andern Natur geworden sind. Ueberall wird übrigens eine Unterweisung in diesem Theile der Kunst auf das Symbolische in den einzelnen Formen zurückgehen müssen. Natürliche Anlage, dauernde Achtsamkeit auf das gesellige Betragen auch außerhalb der Bühne, vielfache Wiederholung gerade solcher Scenen, in welchen sich die Individuen vorzugsweise in freier Achtung, ohne Pathos, gegen einander bewegen und endlich ein für Auffassung des Symbolischen in allen sinnlichen Formen und Erscheinungen geschärfter Sinn müssen zur Erreichung dieses schwierigen Moments der darstellenden Kunst einander die Hand reichen.

Die Achtung zeigte sich uns zuerst in derjenigen Anerkennung der Persönlichkeiten, welche uns für die dramatische Darstellung den ganzen Kreis der höheren geselligen Bildung eröffnete. Hier wollen wir in den auftretenden Personen die gebildeten Glieder der Gesellschaft sehen. Davon unterscheiden wir das besondere Verhalten des Untergeordneten gegen den Höhergestellten. Dies entspringt aus dem Bewußtsein der ungleichen Stellung der Individuen, welches sich natürlich auch in der sinnlichen Erscheinung ankündigt. Dieser Kreis ist ein sehr weiter, und bedingt, je nach dem größeren oder geringeren Abstande der Individuen von einander, auch

für die Darstellung im Einzelnen sehr unterschiedene Modifikationen. Zunächst kommt es darauf an, mit dem Bestreben eine freie Achtung und Verehrung an den Tag zu legen, mag diese durch die bürgerliche Stellung allein, oder zugleich durch die geistige Ueberlegenheit einer Person bedingt sein, auch das Gefühl der eignen Würde nicht einzubüßen. Wir wollen demnach der Haltung, dem Blick und dem Tone zwar das Bewußtsein des Abstandes anfühlen, jedoch ohne die Verleugnung des eignen Selbstbewußtseins. Die Klippe ist also, in seiner Erscheinung weder in Kriecherei und Wegwerfung seines Selbsts auszuarten, noch auch in ein brutales Ignoriren der Verhältnisse zu verfallen. Je entschiedener der Abstand der Personen, desto schwieriger wird es, diese Gegensätze in der Darstellung zu vereinigen. Dies ist besonders bei der Darstellung solcher Verhältnisse der Fall, wo wir einen von dem Gefühl der menschlichen Würde durchdrungenen Mann dem gegenüber erblicken, welcher durch seine Stellung doch eine ehrfurchtsvolle Haltung gebietet. So Posa zu Philipp. So freisinnig Posa, so mächtig in ihm das Bewußtsein des Menschenwerthes ist, wir dürfen ihm doch dem Könige gegenüber nie die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung vergessen sehen, welche das Verhältniß selbst erheischt, und das in der Vorstellung von der Erhabenheit dieser Stellung liegt. Man wird hier nicht selten Darsteller das richtige Maaß verfehlen sehen; in der Regel werden sie im Verlauf der Unterredung in eine Art Vertraulichkeit übergehen, welche, wie Göthe schon bemerkt, an der Stelle der Ehrfurcht allemal lächerlich ist. Nur die Begeisterung kann den Marquis von Posa auf Augenblicke zum Affekte fortreißen, dem wir es aber anfühlen müssen, daß nur die Größe des Inhalts und des Moments ihn über seine Stellung selbst hinweghebt, doch um immer wieder in das Geleise ehrfurchtsvoller Haltung einzulenken. Die Gegenwart einer durch ihre Stellung Ehrfurcht gebietenden Persönlichkeit fordert auch zu einer ehrerbietigen Entfernung, einer Zurückhaltung und Mäßigung der Bewegungen und des Affekts auf. Denn Alles, was als eine Macht auf

uns wirkt, treibt uns von selbst in uns zurück, und wir vermögen uns nur aus dem Bewußtsein unserer eignen Würde dagegen zu erhalten. Eine Mittheilung und Erzählung, so lebhaft sie auch den Erzähler selbst berühren mag, wird z. B., dem Könige gegenüber, einen andern Charakter erhalten müssen. Die Bewegungen werden mehr nur andeuten, als wirklich darstellen, der Ton wird auch in den malenden Stellen der Erzählung sich nur mit großer Mäßigung ergehen und die Farbe des Affekts fast nirgends auftragen, weil dies nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn die Stärke des Affekts uns das Verhältniß im Momente vergessen machen darf. Wir erinnern beispielsweise an die Erzählung des lothringischen Ritters Raoul in der Jungfrau von Orleans, in welcher der Darsteller, unbeschadet der Lebendigkeit des Ausdrucks, doch nicht vergessen soll, daß er vor dem Könige steht und dies in der Haltung, der Mäßigung des Affekts und seiner Bewegungen, ja selbst in dem Grundton, den er der Erzählung selbst giebt, zu versinnlichen hat. Die häufige Darstellung dieser und ähnlicher Scenen, ist für angehende Künstler von großer Wichtigkeit, weil sie die eigentliche Schule für die Herrschaft über Ton und Körper sind. Wie die Uebung in den konventionellen Formen der höhern Gesellschaft ein besonderer Zweig der Bildung werden muß, so nicht minder die Uebung in der Sicherheit der Haltung und des Benehmens gegen Personen, denen wir eine besondere Achtung oder gar Ehrfurcht zu beweisen haben. Letzteres gewährt dem Darsteller noch den Gewinn einer Herrschaft über den Affekt, indem er hier stets durch die Vergegenwärtigung des Verhältnisses, in welchem er sich befindet, zur Mäßigung in Ton und Bewegung ermahnt wird. Eine umsichtige Leitung wird daher zur Bildung besonders solche Scenen wählen, oder selbst erfinden, in welchen ein Mensch in einer gewissen Gemüthsbewegung vor denen erscheint, deren Gegenwart den Ausbruch derselben durch ihre Stellung zurückdrängt und ihn zum Maaße auffordert, und doch soll dabei die innere Bewegung zu ihrem Rechte kommen, weil diese ja nicht etwa völlig unterdrückt,

ſondern nur mit den Geſetzen ehrfurchtsvoller Haltung in Einklang geſetzt werden ſoll.

Die Repräſentation.

Das der ehrfurchtsvollen Haltung entſprechende andere Moment iſt die Würde und Majeſtät, in denen, welche die erſtere durch ihre Stellung zu fordern berechtigt ſind. Dadurch wird dies Verhältniß erſt für die Anſchauung eine Wahrheit. Hierher gehört die Kunſt der Repräſentation. Wer eine Macht und eine erhabene Lebensſtellung repräſentirt, ſoll uns in ſeinem Erſcheinen auch wirklich dieſe Vorſtellung erwecken. Da nun das Gefühl dieſer Stellung durchaus zur andern Natur geworden ſein ſoll, ſo widerſpricht der Repräſentation nichts mehr, als ein Beſtreben, Würde zu zeigen. Dies hebt ihr Weſen völlig auf und macht ſie zur Karikatur. Damit eröffnet ſich dem Darſteller der weite Kreis der Repräſentation, ein nicht geringerer Gegenſtand des Studiums und vielfacher Uebung, als das ſo eben beſprochene Moment. Die ganze Stufenleiter von dem hochgeſtellten Manne und der vornehmen Frau bis zur Darſtellung königlicher Würde iſt hier in mannigfaltigen Formen zu durchlaufen. Der hochgeſtellte, mächtige Mann dem Untergeordneten gegenüber, im Empfangen, Niederſetzen, dem Anhören, Erwiedern und Entlaſſen. Hier kommt es zunächſt auf die Verſöhnung der konventionellen Formen mit der Darſtellung einer zur Gewohnheit gewordenen Ueberlegenheit an. Die körperliche Haltung ſoll frei und zugleich ſelbſtbewußt ſein, das Auge ruhig und ſicher, die Rede nur mit leichten Wendungen der Hand begleitet und ohne ſtarke Accente, weil die Empfindungen ſo wenig wie möglich in die Oberfläche der ſinnlichen Erſcheinung, weder des Tons, noch der Gebärde treten dürfen. Hierher gehört die Repräſentation weiblicher Würde in der vornehmen, hochgeſtellten Frau, welche ſich bis zur Darſtellung der Hoheit in der Herrſcherin ſteigern kann. Wir erinnern an Eliſabeth in der Maria Stuart vor dem ver-

sammelten Hofe, welche die Hoheit der Königin, je nach den Personen, an welche sie sich wendet, sehr zart zu nüanciren hat. Dem Gesandten einer fremden Macht gegenüber erscheint die Hoheit durch Anmuth gemildert, dem Unterthanen gegenüber durch herablassende Milde, welche sich gegen Leicester mehr unwillkürlich als absichtlich in Ton und Blick durch eine gewisse zarte Innigkeit färbt. Diese ganze Scene des zweiten Akts sollte für die Kunst der Repräsentation ein besonderes Studium einer Darstellerin sein, wie überhaupt der Künstler auf diesem schlüpfrigen Boden sich nicht mannigfaltig und häufig genug mit der sorgfältigsten Beachtung aller seiner Bewegungen ergehen kann, und ihm nirgends mehr ein einsichtsvoller Leiter Noth thut, damit er auch nicht durch die geringste, unbewachte Gebärde oder eine zu stark aufgetragene Betonung die Illusion einer königlichen Haltung zerstöre. Hier müßte eine systematische Leitung die ganze Stufenfolge der Repräsentation, nach ihren mannigfaltigen Beziehungen und Schattirungen, in einer Reihe von Scenen zum Gegenstande der Uebung machen. Von dieser Repräsentation der Macht und Hoheit unterscheiden wir freilich noch jene seltene Erscheinung der Majestät, durch welche uns das Herrschergenie entgegenstrahlt. Ihre Darstellung ist aber eben so sehr Sache einer schöpferischen Kraft, als jene höchste sittliche Anmuth, welche die ganze Persönlichkeit umduftet. Gewisse Gestalten sind aber ohne diese Eigenschaft gar nicht darzustellen. Der ganze Julius Caesar Shakspeares ist unbegreiflich, wenn ihn nicht bei seinem Erscheinen jene Majestät umleuchtet, welche uns den Unterjocher der Gemüther, den unwiderstehlichen Herrschergeist ankündigt, eine Forderung, welche bei dieser Rolle um so unerläßlicher ist, als wir den Caesar nur aus einigen flüchtigen Zügen kennen lernen und dennoch das volle Bild desselben in uns aufnehmen sollen. Dies ist aber freilich durch keine Uebung und Unterweisung zu erlangen, sondern ist lediglich Sache einer genievollen Anschauung und Gestaltungsfähigkeit.

Die Negation der Persönlichkeit in der Verachtung.

So wie die Achtung auf der Anerkennung des Andern beruht, der in meiner Vorstellung Werth hat, so die Verachtung auf dem Bewußtsein von der Nichtigkeit und Werthlosigkeit des Andern. Die Achtung, sehen wir, geht entweder auf unsers Gleichen oder auf ein über uns Erhabenes, wogegen wir uns selbst aufgeben. Beide Beziehungen bedingen verschiedene Verhältnisse und verschiedene Arten der Versinnlichung. Auch die Verachtung drückt ihr Bewußtsein sinnlich aus. Indem ich in der Verachtung stets das Objekt als ein gegen mich nichtiges empfinde, dem gegenüber ich mich absolut überlegen fühle, so verleiblicht sich dies auch in dem von der Höhe herabgeworfenen Blick oder dem Seitenblick, welcher das Verachtete nicht einmal ins Auge zu fassen würdigt, und in der wegwerfenden Handbewegung, welche diese Gesinnung ebenfalls symbolisch ausspricht. Da in der Verachtung der Gegenstand gar keine Realität für mich hat, so kann sie auch durchaus nicht den Charakter der Leidenschaftlichkeit haben, welche immer eine positive Beziehung auf ein Objekt voraussetzt, wie dies im Haß der Fall ist, denn das Gehaßte ist in meiner Vorstellung eine Macht, welche ich zu vernichten trachte, während das Verachtete ein in meinem Bewußtsein bereits Vernichtetes ist, das mich nicht mehr aus meinem Gleichgewicht heraus in Affekt zu setzen vermag. Ich kann eine Zumuthung, ein Anerbieten, das ich verächtlich finde, mit Affekt zurückweisen, aber nur weil mich die Vorstellung und der Zweifel des Andern über meine Denkweise entrüstet; aber ein Mensch, der mir Verachtung einflößt, vermag mich nicht in Affekt zu versetzen, weil er alle Geltung für mich eingebüßt hat. Dies hat auch die dramatische Darstellung festzuhalten. Der Ton der Verachtung wird daher besonders die Aufgabe haben, dem Verachteten das Gefühl des Abstandes auszudrücken. Wenn Appiani auf Marinellis Worte: Sie scherzen, antwortet: Mit Ihnen? so wollen

wir darin das ganze Bewußtsein der Kluft, welche Appiani zwischen sich und Marinelli empfindet, ausgedrückt hören. Die Abstufungen im Ausdruck der Verachtung sind gleich mannigfaltig, wie bei der Achtung. Die höchste Spitze derselben zeigt sich aber offenbar in dem völligen Ignoriren des Gegenstandes der Verachtung. Dies steigert sich natürlich mit dem Affekt des Verachteten, denn der Kontrast ist um so größer, je mehr Jemand sich mit Kraft in seiner Existenz geltend macht, während diese von dem Andern als durchaus nichtig behandelt wird. Die Beschäftigung mit irgend einem geringfügigen Dinge, ohne dem Affekte des Andern irgend eine Aufmerksamkeit zu schenken, drückt die höchste Verachtung aus, weil dadurch die Persönlichkeit symbolisch völlig annulirt wird. Der darstellende Künstler vermag hier oft durch eine einzige Handbewegung oder Kopfwendung, durch die Aufmerksamkeit, welche er irgend einem gleichgültigen Objekte zuwendet, die schneidendste Verachtung zu offenbaren. Je reicher und erfinderischer der Darsteller darin ist, desto anregender und wirkungsreicher ist sein Spiel.

Die Darstellung der Heuchelei.

In der Achtung und Verachtung beziehe ich mich positiv und negativ auf die Gegenstände, indem sie in meiner Vorstellung entweder eine Realität und Geltung haben, oder ihnen diese völlig abgesprochen wird. Daraus geht auch das Gesetz der Versinnlichung dieser Gesinnung hervor. Wenn ich hingegen die Bedeutung und Geltung irgend eines Objekts äußerlich anerkenne, während meine Gesinnung diese Anerkennung verleugnet, so *heuchle* ich. Die *Heuchelei* theilt also mit der Achtung die äußerliche Anerkennung dessen, worauf sie sich richtet, während das Innere zugleich dieser Aeußerung Hohn spricht. Alle Heuchelei geht aber stets darauf aus, diesen Widerspruch der Gesinnung und ihrer Aeußerung nicht zur Erscheinung kommen zu lassen, sondern die Wahr-

heit der letzteren zu behaupten. Ist dieser Zustand dem Individuum schon zur andern Natur geworden, so bezeichnen wir es als Heuchler, wodurch wir die fortgesetzte Lüge als Grundzug seines Charakters aussprechen. Aus dieser Begriffsbestimmung wird auch das allgemeine Gesetz für die dramatische Darstellung abzuleiten sein. Da alle Heuchelei von dem Streben ausgeht, die wahre Gesinnung zu verhüllen, so wird sie in ihrer Aeußerung größtentheils über die Linie der Wahrheit hinausgehen. Dies wird freilich mit der wachsenden Virtuosität des Individuums mehr und mehr verschwinden. Je weniger die Heuchelei schon habitueller Zustand des Menschen geworden ist, desto leichter wird sich auch in der Heuchelei der Widerspruch der Gesinnung in Blick, Haltung oder Ton hervordrängen, weil der Mensch aus dem Bestreben, wahr zu scheinen, leicht in eine Uebertreibung hineingeräth. Für die Darstellung derartiger Situationen wird dies daher leitendes Princip sein müssen. Aber selbst in vollendeten Heuchlernaturen muß sich der Widerspruch mit der Wahrheit der Gesinnung irgend wie für den Wissenden kund geben. Der Ton der Wahrheit wird, eben weil er auf dem Boden der Innerlichkeit gewachsen ist, immer noch durch eine Nüance von dem Tone der Heuchelei unterschieden sein, der nur ein künstlich gepflegtes Gewächs ist. Dieser Unterschied wird namentlich in denjenigen Aeußerungsweisen zur Erscheinung kommen, welche weniger dem Willen des Menschen unterworfen sind. Hier flüchtet sich dann gleichsam das Zeugniß der Wahrheit, dem Individuum bewußtlos, hin. Dahin gehört vor Allem der Blick und der Zug um die Lippen. Diese werden bei aller Virtuosität der Heuchelei, in unbewachten Augenblicken, das Wort Lügen strafen, weil sie weit weniger, als der Ton der Zucht des Menschen unterthan sind. Daher die Aufgabe für den Darsteller auch dem vollendeten Heuchler bisweilen einen Zug und Blick zu leihen, welche die Heuchelei von dem Ausdruck der Aufrichtigkeit unterscheiden lassen. Der Darsteller Richards III. und Jagos wird daher, trotz der Meisterschaft, zu der es beide in der Heuchelei gebracht

haben, doch, theils in unwillkürlich sich hervordrängenden Lauten, in dem unbewachten Blick, einem Accente, welcher uns den Inhalt der Rede recht als Wahrheit eindringlich machen soll, die Unwahrheit verrathen. Jago wird allerdings mit dem biedersten Grundtone, dem scheinbar offensten Wesen gespielt werden müssen, denn nur unter dieser Hülle vermag er Othello sicher zu umstricken, und diesem das Urtheil abzunöthigen, daß er ein Mann sei von nie gesehener Treue. Ein Darsteller, welcher den Jago mit einer versteckten oder gar tückischen, nichts Gutes weissagenden Miene und einem gemüthlosen Tone spielen wollte, würde die Illusion des ganzen Werkes aufheben und Othello zu einem völligen Dummkopf machen. Aber bei alle dem wollen wir, wenn auch nur an dem lauernden Blick, mit welchem er gleichsam die Wirkungen beobachtet, die er auf sein Schlachtopfer ausübt, und sich an den Zuckungen der Eifersucht weidet, den Widerspruch seiner Gesinnung und seiner Worte heraustreten sehen. Auch selbst mitten in den gemüthlichsten, Zutrauen erweckendsten Ton müssen sich Laute eindrängen, welche denselben nur als einen künstlich erzeugten, nicht als den Ausdruck der Seele bezeichnen. So wird Richard III. in der hinreißenden Beredtsamkeit zur Anna allerdings die ganze Gewalt der Leidenschaft in Ton, Blick und Gebärde zu entfalten haben, dennoch wird dieser Ton sich noch specifisch von dem Tone einer wirklichen, den ganzen Menschen durchlodernden Gluth unterscheiden müssen. Gewiß gehört dies zu den schwersten Aufgaben für die dramatische Darstellung. So wie der Schauspieler sich überhaupt verleugnet und die Fähigkeit hat, in die Seelenstimmungen, welche die Rolle bietet, einzugehen, so muß er auch die zarte Linie zu treffen wissen, welche auch selbst eine vollendete Heuchelei noch von dem Tone der aus der Tiefe der Seele stammenden Wahrheit scheidet. Würde er uns in der gedachten Scene Richards nur einen vom Sturme der Leidenschaft Ergriffenen darstellen, so wäre die Illusion keine vollständige, weil wir immer noch, wenn auch nur in einzelnen Nüancen, den Heuchler herausfühlen wollen. Der Ton

und Blick der Wahrheit hat eine so siegreiche Gewalt, daß keine Kunst ihn völlig zu ersetzen vermag.

Der Schauspieler soll aber deshalb der Darstellung der Heuchelei nicht diejenige Illusion rauben, deren wir bedürfen, um den Glauben der durch die Heuchelei Getäuschten nicht für eine baare Thorheit zu halten. So wie im Tartüffe die übrigen Figuren mit Ausnahme des alten Orgon und der Madame Pernelle, die Heuchelei des Tartüffe durchschauen, so soll es auch der unbefangene Zuschauer, doch ohne daß deshalb der Schauspieler dem schlauen und kunstgeübten Tartüffe selbst eine plumpe Maske gebe, wodurch zugleich die Getäuschten als völlig albern und bornirt erscheinen. Darin liegt die große Schwierigkeit und in ihrer Ueberwältigung die Meisterschaft des Künstlers. Man sieht, wie dies nach seiner Komposition bewunderungswürdige Werk durch die Darstellung des Tartüffe seinen ganzen Charakter verändern kann. Je zarter die Lineamente sind, durch welche der Künstler die Heuchelei Tartüffe's von dem Ausdruck der Wahrheit trennt, einen desto höheren Charakter gewinnt die ganze Entwickelung des Dramas. Dann werden uns Orgon und Mad. Pernelle höher gestellt, und der Aufwand von Kraft, um das Netz der Heuchelei zu zerreißen, recht begreiflich. Der Künstler bedarf zu dergleichen Darstellungen besonders eines geistreichen Taktes, um die rechten Momente zu wählen, in denen der natürliche Mensch sich hervordrängt und den Heuchler auf Augenblicke unterjocht. Je mehr dies den Charakter des völlig Unwillkürlichen hat, je mehr sich dieser Riß, den die Wahrheit macht, durch die Kunst der Verstellung sogleich wieder schließt, desto wahrer wird die Darstellung sein. Je entschiedener im Stücke ein Charakter durch seine Heuchelei berückt, desto zarter wird für die Darstellung die Linie sein müssen, welche die Heuchelei von der Wahrheit trennt, desto wählsamer muß sich also der Künstler in der Auffassung der Momente zeigen, durch welche er die Lüge der Gesinnung hindurchscheinen läßt. So muß auch den Zuschauer in der ersten großen Unterredung zwischen Jago und Othello (Akt 3) ein

Digitized by Google

Grauen befallen über den bis zur äußersten Wahrheit getriebenen Schein der Hingebung und zartesten Sorgfalt Jagos für Othellos Wohl. Je tiefer Othellos Leidenschaft in Jagos Netze verstrickt ist, je mehr ihm also die Besonnenheit des Geistes geraubt ist, die Bosheit zu durchschauen, desto eher darf uns Jago auch, im Gefühl seiner Sicherheit, den Teufel durchscheinen lassen, der sich in einzelnen triumphirenden, von diabolischem Hohn gefärbten Accenten Luft machen wird. Aus dem von uns entwickelten Princip geht die große Schwierigkeit für Darstellungen derartiger Gestalten hervor. Ein gründliches Studium solcher Scenen wird übrigens, unabhängig von der dramatischen Darstellung, für den Künstler besonders für die Herrschaft über den Affekt und die Nüancirung des Tons von großem Gewinne sein, vorausgesetzt, daß er im Stande ist, sich selbst richtig zu hören.

Eine besondere Modifikation der Heuchelei ist die Affektation. Während die Heuchelei der Widerspruch der Gesinnung und der Aeußerung ist, mit dem Bestreben die letztere als die Wahrheit des Innern vorzuspiegeln, so trachtet der Mensch, in der Affektation die Vorstellung zu erwecken, als ob ihm irgend eine von ihm als wünschenswerth anerkannte Qualität, mag dieselbe nun die Form einer besondern Empfindung oder eines bestimmten Benehmens haben, wirklich eigenthümlich sei, während sie ihm doch in der That nicht innerlich ist. Dieses Bestreben, eine Aeußerungsweise als sein Eigenthum behaupten zu wollen, während die ganze Erscheinung des Individuums dies widerlegt und gewissermaßen das Trachten desselben Lügen straft, ist der Grundzug aller Affektation, so mannigfaltige Gestalten dieselbe auch anzunehmen fähig ist. Die Affektation, welche besonders Empfindungen an den Tag zu legen bemüht ist, die dem Individuum theils fremd, theils wenigstens in diesem Maaße nicht eigenthümlich sind, beruht bei sehr lebhaften Naturen nicht selten auf einer Selbsttäuschung, durch welche sich dieselben im Augenblicke in einen Gemüthszustand hineinempfinden, welcher ihrer ganzen Eigenthümlichkeit nicht angehört. Diese Art

der unfreiwilligen Affektation kann sich nun nicht wohl in der sinnlichen Erscheinung ankündigen, weil sie aus einer Verwechselung der eigenen Empfindungen hervorgeht. Die eigentliche Affektation muß dagegen auch allemal in der sinnlichen Erscheinung sichtbar werden, weil sie das eifrige Streben hat, irgend einen Gemüthszustand, ein Verhalten zu offenbaren, welches dem Innern durchaus fremd ist. Die Affektation kündigt sich daher auch in der Darstellung stets in einem von der Wahrheit abirrenden, größtentheils übertriebenen und gezwungenen Ausdruck der Rede und der Gebärden an.

Sobald die Affektation die Färbung annimmt, gegen Gefühle unendlich reizbar zu sein, um darin einen hohen Grad der zartesten Empfindungsfähigkeit kund zu thun, so wird sie Empfindelei, welche durch den Kontrast mit andern, vielleicht ziemlich derben Aeußerungen derselben Person, sobald sie sich ihrer natürlichen Stimmung überläßt, die komischsten Wirkungen hervorbringen kann, daher auch dies nicht selten im Lustspiel zu den ergötzlichsten Situationen sehr glücklich benutzt worden ist. Waltet dagegen das Bestreben vor, eine übrigens an und für sich nicht unsittliche Neigung zu verleugnen, während dieselbe doch eigentlich im Menschen Platz genommen, so hat die Affektation den besondern Charakter der Ziererei, welche wir besonders im weiblichen Geschlecht so ausgebreitet finden. Denn hier herrscht vorzugsweise die Absicht, ein oft an sich unschuldiges Begehren zu verdecken, um sich dadurch den Schein eines besondern Verdienstes, einer hohen sittlichen Haltung zu geben. Dieser Ziererei wird man daher in der sinnlichen Darstellung den Widerspruch der Neigung und des scheinbaren Widerstrebens gegen dieselbe anfühlen müssen. Der Blick und die ganze zimperliche, zurückhaltende, die Abneigung vor dem Begehren ausdrückende Stellung und der Ton, welcher sich die Verleugnung der Neigung recht eindringlich zu machen bemüht ist, sind die Formen, in denen die Ziererei in die sinnliche Erscheinung tritt. Alle diese Gestalten der Affektation, besonders die Empfindelei und Ziererei,

haben ihre Stelle nur in der Komödie, wo sie auch dem darstellenden Künstler einen weiten Spielraum seines Talents darbieten. Aus den von uns entwickelten Begriffen wird sich auch die Art der Versinnlichung und Nüancirung dieser verschiedenen Formen der Vorstellung allemal ableiten und beurtheilen lassen.

Die Hingebung an die Persönlichkeit — die Liebe.

In der Achtung erkennen wir dem Subjekt für uns eine wesentliche Geltung zu, welche wir auch in der äußern Erscheinung an den Tag legen. Geht dieses mehr theoretische Verhalten in die Hingebung an die ganze Persönlichkeit über, so hat sich die Achtung in Liebe verwandelt. Hier erscheint der ganze Mensch von einer einzigen Empfindung durchdrungen, in welcher er sich an die Totalität eines andern Wesens aufgiebt. Diesen Begriff wollen wir daher auch in der darstellenden Kunst versinnlicht anschauen. Indem wir den Menschen völlig von dieser einen Empfindung erfüllt sehen, so sollen uns Ton, Blick und die ganze Erscheinung auch davon Zeugniß ablegen. Da der Mensch durch nichts so sehr aus sich herausversetzt und erhoben wird, als durch die Macht der Liebe, so hat der Darsteller die Aufgabe, diesen erhöhten Zustand des Menschen auch so zu verkörpern, daß wir mit ihm die Gewalt desselben empfinden. Am schwierigsten wird es immer sein, das Werden und Wachsen dieser Leidenschaft mit Wahrheit zu vergegenwärtigen, weil der Künstler hier die Aufgabe hat, die Umwandlung des Menschen aus der Ruhe des Gemüths in das gesteigertste Empfinden so zu versinnlichen, daß wir derselben wirklich glauben. In der Darstellung der Liebe möchte übrigens die Kunst die fehlende natürliche Begabung am wenigsten zu ersetzen vermögen. Ein klangloser Ton läßt sich namentlich viel leichter zum Ausdruck aller ander Affekte als zur Offenbarung der Liebe stimmen, denn wir for-

dern in diesem höchsten Selbsterguß des Menschen, daß auch im natürlichen Tone uns die Seele entgegenklinge, wir wollen den freien, ungehemmten Strom einer unmittelbaren Herzensgewalt auf uns eindringen fühlen. Zu dem Metall des Tons, dem lyrischen Schwunge des geflügelten Wortes, hat sich die Anmuth der Gestalt und der Bewegung zu gesellen. Beide Seiten zusammengenommen vermögen erst ein volles Bild der Liebe dichterisch zu entfalten. Da die Liebe die ganze Persönlichkeit verklärt, so wollen wir auch jene Psyche über die ganze Persönlichkeit ergossen sehen. Denn die Durchdringung des Uebersinnlichen und Sinnlichen, welche uns alle Liebe zu enthüllen hat, kann nur durch eine gleiche Einheit des natürlichen und geistigen Elements im Ton und in der körperlichen Bewegung zur Anschauung kommen. Dies aber ist in der metallhaltigen, seelenhaften Stimme und der Anmuth gegeben. Beide aber sind durch die Kunst nicht zu ersetzen, wenn auch in ihrer Entwickelung unendlich zu befördern. Je mehr die Liebe das ganze Pathos des Individuums bildet, desto idealer fordern wir die durch ihr heiliges Feuer geläuterte Persönlichkeit. Dies ist der Boden, auf welchem, wie wir schon im allgemeinen Theile gezeigt, auch auf dem Standpunkt der unmittelbaren Empfindung und Inspiration durch eine ideale Gestalt, eine schwungreiche Phantasie, einen zum Herzen dringenden Ton große Wirkungen hervorgebracht werden können, weil der Mensch hier nur sein erhöhtes Selbst ausspricht, denn im Grunde ruhen ja alle von einer einzigen Idee begeisterte Gestalten auf der Basis der Liebe, d. h. der Hingebung der ganzen Persönlichkeit an ein unendliches Gut, welches den Gehalt des Lebens ausmacht, mag dies nun als Religion, als politische Idee, als Freundschaft oder als Liebe zu einem weiblichen Wesen erscheinen; denn dem von dem Pathos der Liebe Getragenen ist diese Empfindung Andacht und Religion, indem sich ihm das ganze Universum in diese einzige Gestalt zusammendrängt, welche ihm das Mysterium der Einheit, der menschlichen und göttlichen Natur aufschließt. Weil sich aber in dem Affekte der Liebe mehr als in irgend einem an-

dern das allgemein Menschliche ausspricht, und der Grundzug unserer idealen Natur enthüllt, weil hier die Poesie in ihrer unmittelbarsten Versöhnung mit dem Leben selbst vor uns hintritt, so berührt uns auch auf diesem Boden eine unedle Auffassung, eine schwunglose Phantasie und eine prosaische und matte Erscheinung noch viel widerwärtiger, als auf den andern Gebieten der darstellenden Kunst. Wir vergeben daher auch dem Darsteller dieser Empfindung eher ein Ueberschäumen des Affekts, sobald wir darin nur den Ausdruck einer edlen, begeisterten Persönlichkeit sehen; wir wenden uns aber nicht nur mit ästhetischem, sondern fast mit moralischem Unwillen ab, wenn aus der Maske des Darstellers eine rohe und gemeine Natur hervorblickt, welche sich unfähig zeigt, von der Gluth einer großen Leidenschaft ergriffen und über sich selbst erhoben zu werden. Wir klagen dann nicht nur den Darsteller des Mangels eines specifischen Talents an, sondern fühlen uns auch von dem Menschen zurückgestoßen, der das ächt Menschliche seines Adels beraubt. Deshalb ist aber auch selbst eine hinreißende Wirkung in der Darstellung dieses Pathos noch gar keine Bürgschaft für die Künstlerschaft des Individuums, weil hier eine reich ausgestattete Persönlichkeit und eine unmittelbare Begeisterung als Verkünder einer Empfindung auftreten, von der unsere ideale Natur sogleich berührt wird. Es darf daher auch der, besonders von der aufgeregten Jugend, dem dichterischen Ausdruck der Empfindung und der sinnlichen Persönlichkeit des Darstellers mehr als der Kunst gespendete Beifall den Schauspieler nicht über den Werth desselben täuschen, eine Klippe, an der mehr als eine begabte Natur gescheitert ist. Denn die mühelosen, der glücklichen Natur und dem Dichter allein verdankten Erfolge halten nicht selten von einer gründlichen Arbeit und der Vertiefung in die Kunst selbst ab, bis die Zeit die traurige Täuschung aufdeckt. Ein gewissenhafter Leiter wird daher solchem Beifall eines Darstellers immer warnend zur Seite stehen müssen, der wandelbar, wie die Volksgunst gegen ein Partheihaupt, ihn sogleich verläßt, sobald die Illusion der Persönlichkeit schwin-

det und sich der Schauspieler nicht durch wirkliche Kunst eine andere Heimath zu erobern gewußt hat.

Das auf die Vernichtung der Persönlichkeit gerichtete Streben — der Haß.

Die Liebe geht auf die Einigung und den Besitz ihres Objekts hin, ihr abstrakter Gegensatz, der Haß, auf die Vernichtung seines Objekts. Dem Haß aber gilt das Objekt als Macht, dadurch unterscheidet er sich von der Verachtung. Der insgeheim fortgenährte Haß ist der Groll, der nur der Gelegenheit wartet, in offene Feindschaft auszuschlagen. So grollt Shylock dem Antonio und drängt diese auf die Vernichtung Antonios' zielende Empfindung nur so lange zurück, bis er ihr durch die That Nachdruck geben kann. Aber dieser verhaltene Haß soll auch in der Darstellung sichtbar werden. Aus dem Antlitz wird jene verzehrende Gluth leuchten, der man die Qual anfühlt, nicht nach außen schlagen zu können, wie aus dem Tone der Kampf sichtbar wird, der ihm eine Ruhe nur gewaltsam abzwingt. Da der Strom der Empfindung im Groll allemal gehemmt ist, so wird auch der freie Erguß des Tons zurückgedrängt. Daher der Ton des Grollenden klanglos und in seiner Kraft und Freiheit gebrochen ist. Der Mensch schaut im Groll in sein Gemüth, wie in einen Krater hinein, der sein Feuer zum endlichen Ausbruch sammelt. Daher der Ausbruch des langverhaltenen Grolls auch in der Darstellung wie eine den Menschen gleichsam befreiende Eruption erscheinen muß. Je länger der Groll zurückgedrängt worden ist und in dem Menschen gezehrt hat, desto furchtbarer sein Ausbruch, der selbst bis zur Wuth fortgehen kann, in welcher der Körper erzittert, der Ton fast erstickt und nur in einzelnen gewaltigen Lauten sich Luft macht. Der Furchtbarkeit des Affekts hat aber im Künstler immer ein gleicher Gegenhalt der Besonnenheit zu entsprechen, denn nur dadurch ist die Maaßlosigkeit und folglich auch die rohe Naturwahrheit zu verhüten.

Wenn der Haß das Pathos des Individuums bildet, so muß sich dies auch in der Erscheinung der Persönlichkeit eben so abbilden, als wir dies vom Pathos der Liebe erheischen. Die Liebe ist der Ausdruck des erhöhtesten Selbstgefühls und Bestätigung der eignen Existenz. Dies kann bis zum trunkenen Entzücken fortgehen, worin sich das Gefühl einer unendlichen Lust ausspricht. Das schwimmende Auge, der aus Ueberfülle der Freude noch nicht freiströmende Ton, das ganze, noch nicht zur Bestimmtheit in sich gesammelte Wesen sind der natürliche Ausdruck jener höchsten Seligkeit. Ja es darf sich sogar die Thräne in den Ton der Stimme mischen, indem dies höchste Maaß der Lust gleichsam mit einer momentanen Auflösung des ganzen Menschen verbunden ist. Je plötzlicher das Gefühl der höchsten Seligkeit auf uns eindringt, desto mehr drängt es momentan den vollen Erguß der Seele zurück. Daher das der Rede vorhergehende sprachlose und doch so beredte Entzücken und der von der überwallenden Empfindung noch unterbrochene Fluß der Rede.

Der Haß nährt sich von dem Gedanken der Vernichtung und Zerstörung. Aber diese Nahrung sättigt ihn nicht, sondern erhöht nur das Gefühl des Mangels der in ihrer Existenz gehemmten Persönlichkeit. Daher das Unselige des Hasses, weil er, mitten in aller Bethätigung und Reaction, sich doch immer zugleich eingeschränkt fühlt, also niemals zum Genusse des Lebensgefühls kommt. Erst der in siegreiche That übergegangene Haß giebt das Gefühl der Befriedigung, aber die Rache erlischt auch zugleich mit ihrer Erfüllung. Dieser Begriff giebt uns zugleich die verschiedenen Formen und Stufen des Hasses in der sinnlichen Erscheinung. Je lebendiger der Haß, desto greller der Widerspruch des Lebensgefühls in sich, weil es sich im Kampfe zugleich ohnmächtig empfindet, und das Gehaßte immer von neuem als eine Macht an sich erfährt. Daher gräbt sich der Haß in das Gesicht ein, zehrt die Lebensfülle auf und prägt dem Tone das Gefühl der verzehrenden Existenz ein.

Der Haß in seiner höchsten Potenz erscheint in Mephistopheles verkörpert, welcher den ununterbrochenen, aber erfolglosen Kampf der Vernichtung gegen das sich ewig wiedererzeugende Leben unternimmt. („Und immer zirkulirt ein neues, frisches Blut.") Das Bewußtsein seiner Ohnmacht und die ewige Erneuerung des Hasses macht den tiefen Grundzug dieser Gestalt aus. Dieser Haß wird daher in Mephistopheles Gesicht und Ton persönlich werden müssen, denn aus ihnen muß das Verzehrende, Unheimliche und Dämonische dieser Natur auf uns eindringen, während sein Ton in den Stellen, welche das Bekenntniß seines ohnmächtigen und doch unendlichen Hasses enthalten, den Ingrimm verrathen muß, dem er in diesem ununterbrochenen Prozesse überantwortet ist. Ein Mephistopheles, aus dessen Stimme eine Lebensfrische spricht, dessen Ton nicht von dem Hasse gleichsam ausgehöhlt worden ist, würde seinem Begriffe sehr wenig entsprechen. Im Gedanken an seinen Haß gegen die göttliche Macht, in verzehrendem Grimm und in seiner Ueberlegenheit gegen den sinnlichen Menschen, Faust, in den mannigfaltigen Abstufungen des Hohns, der Ironie und triumphirender Lust, so steht er als das Fleisch gewordene, selbstbewußte Böse vor uns.

Der Haß, als Affekt, der gegen die uns unmittelbar in unserer Lebensbewegung hemmende Kraft reagirt, ist der Zorn. Seine Bedeutung und seine Aeußerung hängt von seinem Inhalte ab, daher durchläuft er in seiner Aeußerung die ganze Scala von der lächerlichsten Explosion bis zur erschütterndsten und furchtbarsten Wirkung. Je winziger der Gegenstand ist, über den der Zorn hervorbricht, je weniger er der Umgebung imponirt, je überlegener sie also dem Zornigen ist, desto komischer wirkt er durch den Kontrast des Aufwands von Kraft und der mangelnden Wirkung. Der Zorn in dieser Situation muß sich daher auch wesentlich von dem großartigen Zorne unterscheiden. Das blitzende Auge und die gewaltigen, von innerer Kraft zeugenden Accente, der gestraffte Kör-

per, die energiſche Haltung des Kopfes und des wie zum Kampfe gerüſteten Oberleibes einer mächtigen Perſönlichkeit verkehren ſich dann zu einer aufſprudelnden, ſich überſtürzenden Rede, in eine Gliederlebendigkeit und in einen Tumult der Arme, denen man ſogleich die Machtloſigkeit anfühlt. Die Bewegungen des furchtbaren Zornes ſind dagegen ſparſam, aber gewaltig und großartig, ſie ſind der Ausdruck einer aus ihrem Gleichgewicht gebrachten Seele, die aber zugleich das Gefühl ihrer Kraft und Energie hat, der Ton wirkt vielmehr durch die intenſive Stärke, als durch die bloße Kraft der Stimme, welche ohne die Intenſität des Accents, ſelbſt mehr den Eindruck des ſich Austobens, als wirklicher aus der Wurzel des Lebens ſtammender Energie macht. Der Zorn gewinnt ferner eine komiſche Form, wenn er ſich aus Unvermögen, den Gegenſtand ſeines Affekts zu vernichten, gegen gleichgültige ſinnliche Dinge kehrt und dieſe etwa von ſich ſchleudert, mit Füßen tritt oder zerſtört. Das Lächerliche liegt dann in dem Aufwande von Kraft und von Aufregung, welche in eine ſo ohnmächtige und erfolgloſe Handlung ausgehen. Dies wird daher in der Komödie mit glücklicher Wirkung benutzt werden können. Doch kann ſich auch der Zorn, ohne lächerlich zu werden, ſelbſt gegen ſinnliche Dinge kehren, vorausgeſetzt, daß dieſe eine ſymboliſche Bedeutung haben, indem ſie in dem Zornigen eine Summe von Vorſtellungen anregen. So kann ſich der tragiſche Zorn unwillkürlich gegen das Objekt, z. B. einen Brief, kehren, deſſen Inhalt uns in dieſe Aufregung verſetzt hat; denn der Menſch vernichtet darin gleichſam ſymboliſch den Gegenſtand ſeines Zornes. Wenn ein Darſteller des Alba im Egmont in der erſten Entrüſtung über die fehlgeſchlagene Hoffnung, den Prinzen von Oranien zu fangen, den Brief zornig in den Händen zerreibt, welcher ihm dieſe Nachricht gebracht, ſo erſcheint dies als der unwillkürliche Ausdruck der Gemüthsbewegung, nur darf freilich darin nie eine Abſichtlichkeit ſichtbar werden. So ſchleudert Philipp im Don Carlos das Medaillon, das den Infanten

darſtellt, fort, als es in ihm den furchtbaren Gedanken an die Aehnlichkeit dieſer Züge mit denen der Infantin wieder weckt. Auch hier iſt dieſer Zorn gegen ein ſinnliches Objekt ſymboliſch und kann darum auch erſchütternd wirken. Ueberall kommt es darauf an, das ſymboliſche Moment in den Aeußerungen der Gemüthsbewegung aufzufaſſen.

Uebergang zum Begriff der Charakterdarſtellung.

Die Gemüthsbewegung iſt die abſolute Bedingung, daß der Menſch von einem beſtimmten Inhalt ergriffen und durchdrungen werden könne. Geht der Menſch nun in eine beſtimmte Richtung des Gemüths ſo über, daß ſie ihn ganz erfüllt und die Totalität des Menſchen ausmacht, ſo bildet ſie die Leidenſchaft, das Pathos des Menſchen. Das Weſen aller Leidenſchaft iſt alſo einmal die Hinrichtung des ganzen Menſchen auf einen einzigen Inhalt, der ihn allſeitig erfaßt und den ganzen Umfang ſeiner Kräfte für ſich in Dienſt nimmt. Darin liegt das zweite Moment, daß der Menſch in dieſem Zuſtande unfrei und einſeitig iſt, unfrei, weil alles Pathos den Charakter einer Naturgewalt hat und den Menſchen zu ſeinem Organ macht, und einſeitig, weil jede Leidenſchaft ſchlechthin gegen jeden andern Inhalt ausſchließend iſt. Der Werth und ihre dichteriſche Bedeutung hängt aber allein von dem Werth ihres Inhalts ab, denn an und für ſich drückt die Leidenſchaft nur die formelle Hingebung an eine einzige Idee aus, für welche der Menſch den ganzen Vollgehalt ſeiner Kraft verwendet. Darum iſt das Furchtbarſte und Entſetzlichſte, wie das Größte und Erſtaunenswürdigſte ein Produkt der Leidenſchaft, als Pathos des Gemüths, welches den ganzen Menſchen beherrſcht. Das gewöhnliche Vorurtheil gegen die Leidenſchaft rührt von der Verwechſelung der Form und des Inhalts her, indem man mit ihrem Weſen ſo-

gleich die Vorstellung der Hingebung an ein sinnliches Objekt verknüpft, welches den Menschen unter sein Joch gefangen hält und ihn seiner menschlichen Würde beraubt. Man hat aber kein Recht, mit dem Begriff der ausschließlichen Hingebung an ein Objekt, welche allemal das Gleichgewicht des Gemüths aufhebt, auch den Begriff der Unwürdigkeit des Objekts zu verbinden. Gleichwohl ist diese Vorstellung so sehr in das allgemeine Bewußtsein übergegangen, daß man sich nur schwer von dieser Ideenverbindung losmachen wird. Der Ausdruck Pathos hat daher das für sich, daß er wenigstens nicht sogleich die Vorstellung eines unsittlichen und unwürdigen Inhalts erweckt, und doch für das Aufgehen des Menschen in eine einzige, ihn erfüllende Bestimmtheit des Gemüths die angemessenste Bezeichnung ist.

Indem das Pathos aber individuelle Gestalt annimmt und gleichsam den Menschen von innen heraus formt, so daß es den eigentlichen Kern seines Lebens bildet, woran sich alle andern individuellen Seelenrichtungen und Empfindungen ansetzen, so haben wir den dichterischen Charakter, der als eine in sich geschlossene, von einem organischen Lebenspunkt herausgebildete Welt begriffen, und durch die dramatische Kunst versinnlicht werden soll. Zur Verwirklichung dieser menschlichen Totalität erscheinen alle bisherigen Entwickelungen nur als Vorstufen, welche durch die Charakterdarstellung erst ihre lebendige Wirkung und ihre absolute Bedeutung gewinnen. In der Charakterdarstellung erscheinen sie, wie wir gezeigt, als Momente, deren jedes in seine innerste Beziehung zu allen andern gesetzt und in individuellster Form wiedergeboren wird. Was auf dem Wege der systematischen Entwickelung als eine zeitliche Folge auftreten mußte, faßt sich, zur Verkörperung eines dichterischen Charakters verwendet, als ein gleichzeitig Wirkendes zusammen. So werden die Modulationen des Tons, die Accentuation, die rhythmische Schwingung und das Tempo, wie die körperliche Beredtsamkeit zugleich für die Versinnlichung einer ganzen

Persönlichkeit in Anspruch genommen und treten dadurch alle ununterbrochen in individueller Gestalt auf. Dadurch erst erscheinen sie als Aeste, Zweige und Blätter eines einzigen, sich aus der Wurzel eines bestimmten Pathos erhebenden Baumes, dessen geringste Lebensäußerungen sowohl das allgemeine Gesetz der Gattung abspiegeln, als zugleich in der Gestaltung die größte Mannigfaltigkeit im Einzelnen zulassen.

Die Charakterdarſtellung.

Das Weſen der idealen Auffaſſung des Charakters.

Alle Charakterdarſtellung will einen ganzen, das Princip ſeines Lebens in ſich tragenden Menſchen vor uns hinſtellen. Der Dichter giebt dem Schauſpieler den Stoff dazu im Elemente der Phantaſie, den er in die ſinnliche Realität überzuſetzen hat. Wie aber im Dichter der Charakter nicht durch ein Aggregat einzelner Züge entſteht, welche er der Wirklichkeit entnimmt und zu einem Geſammtbilde vereinigt, ſondern derſelbe auf einmal als ein Ganzes vor ſeine Seele tritt, welchen er dann mit denjenigen Zügen und Aeußerungen ausſtattet, welche aus der Anſchauung des innerſten Lebenspunktes mit Nothwendigkeit folgen, ſo erſcheint in der Phantaſie des darſtellenden Künſtlers auch der dichteriſche Charakter auf einen Schlag als ein Ganzes, welches er ſich an der Hand des Dichters zu einem individuellen Daſein geſtaltet. Auch der größte Reichthum der Beobachtungen und der größte Scharfſinn in der Zergliederung vermögen nur dem vor der Phantaſie ſtehenden Bilde ſeine Farbe zu leihen, aber es niemals zu erſchaffen. Schon im allgemeinen Theile bezeichneten wir daher die Fähigkeit, einen Charakter als ein organiſches Ganzes anzuſchauen und als ſolches zu durchleben, als das abſolute Kennzeichen der Künſtlernatur, zu deſſen Ausführung alle natürlichen und durch Bildung erworbenen Mittel des Tons und der Gebärde in Bewegung geſetzt werden müſſen. Ueber das Maaß der Energie, den vom Dichter vorgezeichneten Charakter als einen lebendigen Menſchen anzuſchauen, vermag freilich nur die Darſtellung ſelbſt zu entſcheiden.

Der poetische Charakter erscheint nun in dem Darsteller zuerst im Elemente seiner Phantasie, wo er so lange genährt wird, bis er in die sinnliche Wirklichkeit entlassen werden kann. Aber es kann durch diesen Akt des Uebersetzens aus der innern Anschauung in die Realität nichts anderes verwirklicht werden, als was in der Phantasie selbst lebendig ist. Die erste Thätigkeit des darstellenden Künstlers ist mithin die Auffassung des Charakters. Auf ihr beruht insofern die ganze Darstellung, als die letztere nur die Bewährung der Auffassung ist. Sie verhält sich mithin zur Darstellung selbst, wie das Wollen zum Handeln, der Begriff zur Wirklichkeit. Die Auffassung oder die innere Anschauung des Charakters ist also für den Schauspieler der erste Akt des Schaffens, welcher auf seine Vervollständigung durch die Darstellung eben so nothwendig hinweist, als der Wille auf die That.

Bei der Auffassung des Charakters ist es die erste Pflicht des Künstlers, in die Absichten des Dichters einzudringen und das Verhältniß des Einzelnen zum Allgemeinen zu begreifen. Der Charakter ist also nicht sicher und klar zu erfassen, ohne daß der Schauspieler sich von der Idee des Stücks Rechenschaft giebt und sich daraus die Intentionen des Dichters für die einzelnen Figuren des Dramas ins Bewußtsein hebt. Je mehr er im Stande ist, das Dichterwerk aus einem Stücke zu begreifen und in seiner Gestaltung den Organismus eines bestimmten schöpferischen Prinzips zu erkennen, desto entschiedener werden ihm auch die einzelnen Charaktere als Träger der Idee erscheinen und in ihrer absoluten Bedeutung gegen einander erkannt werden. Aus dieser Grundlage erwächst allein die ideale Auffassung eines Charakters, welche das höchste Gesetz für den Darsteller bleibt. Worauf beruht aber eine ideale Auffassung? Sie darf fälschlich nicht etwa in eine Veredlung des Charakters in dem Sinne gesetzt werden, daß überhaupt die unsittlichen Elemente desselben so viel als möglich gemildert werden sollen. Der Darsteller liefe dann nicht selten Gefahr, den ganzen Nerv des Stücks zu zerschneiden und dem Dichter die tiefsten In-

tentionen zu verkümmern. Das Furchtbare, das Dämoniſche eines Charakters ſoll nicht gemildert und geſchwächt werden, wo es einen weſentlichen Hebel des Werkes oder gar die Pulsader der ganzen Organiſation bildet. Der Schauſpieler, der die Idealität der Auffaſſung überhaupt von dem ſittlichen Geſichtspunkte aus betrachtete, würde nicht ſelten in die verkehrteſten Anſichten hineingerathen und liefe Gefahr, den ganzen Bau eines Dichterwerks von Grund aus zu zerſtören. Die Kunſt ſoll der Tugend ihre Züge und dem Laſter ſeine Schmach unverhüllt laſſen. Derjenige Schauſpieler, welcher alſo den Triumph ſeiner Auffaſſung darin ſetzte, einem verbrecheriſchen, unſittlichen Charakter ſo viel als möglich mildernde Züge abzugewinnen, würde die Moral in ſehr vielen Fällen auf den Ruinen der Kunſt erheben und die ſcharfe plaſtiſche Beſtimmtheit des Bildes in eine phyſiognomieloſe Figur verwandeln, die uns weder die Energie des Böſen noch des Guten offenbarte.

Die ideale Auffaſſung eines Charakters wird dagegen überall in die Fähigkeit zu ſetzen ſein, eine Individualität als Repräſentanten einer Idee anzuſchauen und feſtzuhalten. Dadurch allein wird ſie über den Standpunkt einer zufälligen, aus dem Leben gegriffenen Erſcheinung zu einer dichteriſchen Geſtalt erhoben. Das abſolute Ziel einer idealen Auffaſſung iſt mithin in dem darzuſtellenden Charakter, vorausgeſetzt, daß derſelbe dieſen Namen überhaupt verdient, den Repräſentanten eines allgemeinen Inhalts, eines Princips zu erblicken, der ſich nur in dieſer individuellen Form verkörpert hat. Bei den vorzugsweiſe ſogenannten idealen Naturen wird dies ſogleich zugeſtanden und es drängt ſich eine ſolche Auffaſſung dem Darſteller ſogleich als die einzig dichteriſche auf. In der Jungfrau von Orleans, der Iphigenia, der Julia, der Desdemona und Imogen wird Jeder augenblicklich Gattungscharaktere erkennen, in welchen ſittliche Ideen und die edelſten Empfindungen der menſchlichen Natur ein individuelles Daſein erhalten haben. Jede Darſtellerin wird ſich auch mühelos zu dieſer Anſchauung erheben und in den genannten Ge-

stalten Repräsentanten idealer Gemüthsrichtungen, nicht Special-Menschen erblicken. Ja, diejenigen Figuren, welche sich unmittelbar an unsere ideale Natur wenden, werden auch nicht leicht Gefahr laufen, durch die Auffassung herabgezogen zu werden. Dasselbe gilt von den männlichen Figuren eines Posa, des standhaften Prinzen, Tassos, Romeos, Brutus, Edgars u. s. f. Wer sich überhaupt an die Darstellung dieser Gestalten wagt und sich von ihnen bewegt fühlt, wird wenigstens immer in ihnen Gattungs-Menschen, Organe der heiligsten Interessen und Empfindungen erblicken, wie weit auch nachher die Leistung hinter der Anschauung zurückbleibe.

Bei denjenigen Figuren, welche sich sogleich als Gattungscharaktere ankündigen, wird es also Jeder zugeben, daß eine ideale Auffassung in ihnen Träger allgemeiner Richtungen erkennen müsse. Der Schauspieler muß sie also in seiner Phantasie auch in diesem Sinne anschauen und die Fülle der einzelnen Züge zu einem Gesammtbilde vereinigen, um in dem individuellen Charakter zugleich einen Repräsentanten einer Gesammtheit darstellen zu können. In diese Kategorie gehören auch die Charaktere des Molierschen Lustspiels. Niemand wird in ihnen Träger allgemein menschlicher Schwächen und Verkehrtheiten verkennen. Eine ideale Auffassung erhebt sich also dazu, in diesen Individuen Gattungs-Menschen anzuschauen, in welchen die Idee gleichsam die Fülle ihrer Erscheinungen in ein einziges Exemplar zusammengefaßt hat. In dem Geizigen sieht also eine ideale Auffassung zugleich die ganze, auf den irdischen Besitz gerichtete Leidenschaft der Seele verkörpert und in der Summe der einzelnen Züge nur das konkrete Bild der Gattung, nicht zufällige Erscheinungen und Lebensäußerungen eines einzelnen Individuums. So erhebt sich eine ideale Auffassung bei der Gestalt Shylocks zur Anschauung des gemißhandelten, erniedrigten, von seinen materiellen Interessen besessenen, den Christen tief grollenden Judenthums. Sie verdichtet sich also diese charakteristischen Züge zu einem großen Bilde, welches sie in seiner

Allgemeinheit und Bestimmtheit zugleich zu versinnlichen strebt. Die ideale Auffassung des Charakters centralisirt also ununterbrochen und faßt in der individuellen Lebendigkeit das Allgemeine, welches dieselbe verwirklicht, so auf, als ob ein für allemal die Gattung sich in dieser einzigen Erscheinung erschöpft habe.

Schwieriger und daher seltener ist aber eine ideale Auffassung von Charakteren, durch welche der Mensch in seiner begeisterungsvollen Theilnahme für die Helden der edelsten und menschlichen Empfindungen verletzt wird, der Charaktere aus gröberem Stoffe geformt und mit der harten Rinde der Wirklichkeit umgeben, an welcher die herrlichsten Naturen nicht selten unbarmherzig zerbrechen. Diese scheinbar selbstsüchtigen Gestalten, welche dem natürlichen Empfinden im absoluten Unrecht gegen die idealen Gestalten zu sein dünken, während sie doch ebenfalls ein hohes Recht haben und vertreten, sind einer trivialen und unedlen Auffassung sehr leicht unterworfen, obwohl dadurch das Dichterwerk nicht selten völlig verkehrt und herabgezogen werden kann. Wir erinnern dabei an Gestalten wie Karlos in Clavigo, Burleigh, Antonio Montecatino, Octavio Piccolomini u. s. f. Ein Schauspieler, der in diesen nur selbstsüchtige, auf den Ruin Anderer bedachte und sich an ihrem Untergange weidende Menschen erblickt, den zeihen wir einer gemeinen Auffassung, weil er es nicht vermag, in ihnen die Vertreter objektiver Interessen anzuschauen und trotz ihres unbarmherzigen Eingreifens in die Verhältnisse auch die Organe berechtigter Ideen zu erkennen. Unter allen diesen ist vielleicht Karlos in Clavigo am meisten der Gefahr einer gemeinen Auffassung Preis gegeben, welche in ihm nur den hämischen und berechnenden Zerstörer fremden Glücks und den schadenfrohen Lenker der Schwäche Clavigos sieht, nicht den Repräsentanten des weltmännischen, allerdings gemüthslosen Verstandes, der aber, Clavigo gegenüber und bei der ganzen Lage der Dinge, auch in einem gewissen Rechte ist, indem er nur eine Verbindung lösen hilft, die schon nicht mehr innerlich zusammenhielt, sondern in Clavigos Gemüth

selbst nur noch auf einer Selbsttäuschung beruhte. So allein wird der Charakter aus der gemeinen Region eines bloßen Intrigant in die Sphäre erhoben, worin er uns als der Repräsentant eines Weltverstandes erscheint, der über einen zwar geistig hochbegabten Mann, aber sittlich unmündigen Schwächling die Vormundschaft übernimmt, um ihm die Bahn zu ebenen, die er nach Karlos Ueberzeugung zu gehen berufen ist*). Wer in Burleigh nur den hartherzigen Menschen erblickt, der über den Untergang der Maria triumphirt, und diese Auffassung in seine Darstellung überträgt, zieht ihn in eine gemeine Sphäre herab, während er in ihm den Repräsentanten des englischen Staatsinteresses, der in dem Tode der Maria die einzige Bürgschaft für die Sicherheit des Staats und des protestantischen Princips sieht, festhalten soll. Was den Antonio betrifft, so haben wir bereits oben, bei Gelegenheit der Natur des Neides, der gemeinen Auffassung desselben im Gegensatz der idealen gedacht, welche in ihm den Staatsmann in der ganzen Kraft seines Selbstbewußtseins erkennt. Welch ein gewaltiger Unterschied aber für das dichterische Werk, wenn an die Stelle dieser Auffassung ein neidischer, über den Dichterruhm Tassos nur erbitterter Mann vor uns steht! Wie soll sich aus diesem am Schlusse des Stücks Antonio als der rettende Fels erheben, an welchem der verzweiflungsvolle Dichter sich festklammert, wo bleibt dann die Idee des ganzen Kunstwerks, welche sich um die Versöhnung der Gegensätze der einseitigen Idealität und der vernünftigen Wirklichkeit bewegt. Diese Beispiele mögen die Wichtigkeit und Bedeutung einer idealen Auffassung in einer Sphäre zeigen, wo die unmittelbare Empfindung so leicht in dem kalten und besonnenen Vertreter

*) Der ungetheilte Erfolg, den Seydelmanns Darstellung des Don Karlos sich gewonnen hat, beruht wesentlich auf der von uns entwickelten Auffassung dieses Charakters, welche dieser Künstler mit einer so siegreichen Wahrheit versinnlicht, daß er dadurch gerade die vorgefaßte Meinung der Menge reformirt und plötzlich auf einen ganz andern Standpunkt stellt.

auch berechtigter Interessen nur einen hartherzigen und die wärmste Begeisterung höhnenden Menschen erblickt *).

Die ideale Auffassung des Charakters hat sich also überall in dem Vermögen zu bethätigen, in den dramatischen Gestalten Repräsentanten von Ideen anzuschauen. Auch selbst für diejenigen Charaktere, welche selbstsüchtige Interessen durch Verbrechen und Frevel verfolgen, bleibt dies allgemeine Gesetz gültig. Die ideale Auffassung geht hier besonders auf die Quellen des menschlichen Handelns zurück und dringt bis zum Kerne derjenigen Weltanschauung vor, durch welche sowohl die Natur eines solchen Charakters begreiflich und völlig konsequent erscheint, als auch sein Verhältniß zu der in dem ganzen Drama sich entwickelnden Weltordnung nothwendig erscheint. Die Natur der selbstsüchtigen Interessen und der Kreis, in welchem die Frevel begangen werden, macht aber hier einen qualitativen Unterschied. So wird eine ideale Auffassung in Richard III. nicht nur den abstrakten, alles göttliche und menschliche Recht verhöhnenden Bösewicht sehen, welcher der Kriminal-Justiz verfällt, sondern den mit den bedeutendsten Geistesgaben ausgestatteten, die großen Verhältnisse beherrschenden Mann, der diese mächtigen Eigenschaften zur rücksichtslosen Befriedigung einer maaßlosen Selbstsucht verwendet, aber doch durch das Ziel seiner Frevel, die Krone Englands, sogleich über die Sphäre gemeiner Interessen erhoben ist. Eine ideale Auffassung wird ferner bis zu den letzten Wurzeln dieser dämonischen Gesinnung Richards vordringen und in dem körperlich verwahrlosten, von den Freuden der

*) Göthe hat in den zerstreuten Bemerkungen über deutsches Theater (Werke XXXXV. S. 29) die Wichtigkeit der Auffassung an der Gräfin Orsina beiläufig sehr sinnig herausgehoben, indem er sagt: Emilia Galotti wird durch sie ein anderes Stück. „Der Prinz ist entschuldigt, sobald man anerkennt, daß ihm eine solche gewaltsame herrische Figur zur Last fallen müsse." Es bleibt ein wesentliches Verdienst der berühmten Darstellerin der Orsina zu Berlin, gerade dies Moment ganz besonders hervorgehoben zu haben.

Liebe zurückgestoßenen Richard den Abgrund eines Ingrimms erblicken, der sich an der Natur rächt, welche ihm den Genuß der seligsten Empfindungen grausam verschlossen hat. Eine ideale Auffassung wird endlich in ihm den Schlußstein eines von Frevel zu Frevel forteilenden ganzen Geschlechts erblicken, durch welche der Arm der weltgeschichtlichen Nemesis das an den Individuen rächt, was sie an Andern gesündigt haben. Diese Auffassung, weit entfernt, etwa das Furchtbare der Verbrechen, das Dämonische der Gesinnung zu verhüllen, steigert vielmehr das Grauen und das Entsetzen über die radikale Verkehrung eines ursprünglich so reichbegabten Geistes, während sie uns durchaus den Anblick eines gemeinen Verbrechers entzieht. Eine ideale Auffassung wird ferner selbst in Jago nicht nur den gemeinen Bösewicht erblicken, sondern theils in dem Gewicht, welches sie auf die Motive seines Hasses legt, die durch Zurücksetzung, wie durch den Argwohn des Ehebruchs tief gekränkte Ehre, theils in der überlegenen Geisteskraft und dem Anflug von Humor, welchen ihm der Dichter absichtlich zugetheilt hat, Momente finden, welche diese Gestalt in eine höhere Sphäre heben, ohne die grauenerregende Bosheit, mit welcher er das Ziel seiner Rache verfolgt, im geringsten zu mildern.

In den vorzugsweise als dämonisch zu bezeichnenden Naturen geht, wie wir gezeigt, die ideale Auffassung dahin, sie durch das Zurückgehen bis auf die Quellen der Gesinnung und das Herauskehren der an sich positiven Eigenschaften, wie etwa eines großartigen Verstandes, der Energie, im Verfolgen und Festhalten ihrer Zwecke, über den Schlamm der gemeinen Bosheit und niedriger Lasterhaftigkeit emporzuhalten. Auch sie müssen dadurch zu dichterischen Gestalten erhoben werden, daß wir in ihnen das Bild einer Verzerrung der ursprünglich edelsten Züge unserer menschlichen Natur erblicken. Auch hier kommt es also, wie im Leben und in der Wissenschaft, immer darauf an, in dem Negativen nicht nur das Negative zu erblicken, sondern darin noch ein positives Moment herauszufühlen und geltend zu machen. Auch selbst da, wo der

Dichter durch die Zeichnung seiner Charaktere nicht dafür gesorgt hat, dem Darsteller Anhaltepunkte für eine ideale Auffassung zu geben, ist es seine Aufgabe, aus dem Gegebenen das Fehlende durch die Phantasie zu ergänzen und die Data des Dichters als Theile eines Gerippes zu betrachten, aus welchem er, dem vergleichenden Anatomen ähnlich, der sich rühmen darf, aus einem einzelnen Knochen die wesentliche Natur des ganzen Thieres zu erkennen, sich einen ganzen Charakter [illegible]isirt. Indem sich der Darsteller auf diese Weise einen vollständigen Menschen erschafft, überflügelt er sogar eine unlebendige Auffassung des Dichters, welche nur ein aus verschiedenen Zügen zusammengesetztes Geschöpf, keinen ganzen Menschen zu formen gewußt hat. In solchem Falle wird der Darsteller den Dichter wie den Zuschauer wahrhaft überraschen können, indem er aus den gegebenen Einzelnheiten eine lebendige Gestalt zu geben vermag, wie der große Maler aus wenigen Strichen ein charakteristisches Bild. Je tiefer der Darsteller in seiner Auffassung in die Geheimnisse eines Menschenlebens eindringt und es aus seiner ganzen Lebensbewegung, aus dem Zusammenwirken der Weltverhältnisse und der gegebenen Bedingungen in der Natur des Individuums heraus divinirt, desto klarer und anschauungsreicher steht der Charakter vor seiner Seele. Dies Moment, einen gegebenen Charakter vermittelst der Phantasie bis in die Anfänge seiner Bildung, die Bedingungen seines Lebens zurückzuverfolgen und rückwärts zu construiren, ist für den Darsteller von der höchsten Wichtigkeit und dies Vermögen ein entscheidendes Kriterium seiner schöpferischen Anschauung. Wie der große Kritiker aus der ganzen Summe der gegebenen Verhältnisse und der aus der Beschäftigung mit einem Schriftsteller ihm gewordenen Anschauung von dessen ganzer Denk- und Darstellungsweise, mit divinatorischer Kraft eine Stelle im Sinne des Schriftstellers ergänzt, ja ein ganzes Werk als untergeschoben verwirft oder ihm vindicirt, so wird auch vor der Phantasie des großen Darstellers das ganze Leben eines Charakters mit einer solchen Sicherheit und Lebendigkeit stehen, daß er

uns aus dem Gegebenen fast seine Biographie zu entwerfen und jeden fremdartigen und verwandten Zug augenblicklich herauszufinden im Stande ist.

Die Darstellung des Charakters.

1. Die Charakter-Maske.

Die Auffassung schafft der Ph[illegible] das ideale Bild des Charakters in seiner ganzen Bestimmtheit. Den Künstler macht aber allein die Kraft des Gestaltens, die Fähigkeit, den innerlich als einen selbstständigen Menschen angeschauten Charakter auch zur sinnlichen Wirklichkeit zu entäußern. Die Energie, mit welcher das Bild der Phantasie verkörpert wird, zeigt uns das Maaß der schöpferischen Kraft. Wenn das Bild und die wirkliche Erscheinung einander vollständig decken, wenn Alles, was durch die Auffassung in die Anschauung des Schauspielers übergegangen ist, auch verleiblicht wird, so ist die Aufgabe des Darstellers insofern völlig gelöst. Ein Fehler kann dann nur auf Seiten der Auffassung liegen. Dieser Mangel ist durch die Umgestaltung des Bildes seiner Phantasie aufzuheben. Wenn sich dem Schauspieler die Unhaltbarkeit einer Conception aufdringt, und er das bisher gehegte Bild seiner Seele zerstört, um ein anderes an die Stelle zu setzen, so folgt die Ausführung mit Nothwendigkeit nach, sobald überhaupt dem Darsteller ein hohes Maaß von Gestaltungskraft inne wohnt. Ist aber der Mangel auf Seiten der Ausführung, indem der Darsteller das vollständig ausgeführte Bild der Phantasie nur in schwachen Umrissen verwirklichen kann, bleibt also eine Fülle von Anschauungen auf dem Boden seines Innern zurück, welche nicht in Fleisch und und Blut verwandelt werden, so beruht dies auf einer Ohnmacht der schöpferischen Thätigkeit, welche sich durch nichts ersetzen läßt. Dies ist das Maaß seiner Darstellungsfähigkeit, mithin seiner Künstlerschaft. Nur im Umkreise seiner Gestaltungsfähigkeit selbst ist durch Studium und eine umfassende Technik eine gewisse Virtuosi-

tät zu erreichen, das Maaß selbst läßt sich nicht erweitern, es bezeichnet die Grenze seiner schöpferischen Kraft. Dieses Maaß der Kraft, das innerlich Angeschaute zur sinnlichen Realität zu entäußern, bedingt also, unter der Voraussetzung einer technischen Bildung, den Standpunkt des darstellenden Künstlers und ist gleichsam der Gradmesser seines Genies.

In der Darstellung des Charakters tritt uns als das erste Moment die Erscheinung der Persönlichkeit in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit entgegen. Dies hat die Charakter-Maske zu erfüllen. Ist jeder dichterische Charakter überhaupt eine Darstellung des Allgemeinen im Individuellen, so hat auch die Erscheinung selbst schon das bestimmte Bild zu versinnlichen. In der Maske wollen wir mithin die ganze Persönlichkeit schon in so scharfer Umgränzung vor uns sehen, daß uns daraus der Charakter entgegentritt. Die Maske soll also durch ihre Bedeutsamkeit unsere Phantasie in einen ganz bestimmten Kreis von Anschauungen bannen, welche durch den Anblick in uns wach gerufen und durch die Entfaltung des Charakters bestätigt werden. Die ganze Lebensbewegung, welche das Individuum geformt und es zu dem gemacht hat, als was es sich vor uns enthüllt, soll die Maske vor uns hinstellen. Aus der ächten Maske des Charakters dringt gewissermaßen die ganze Vergangenheit des Menschen auf uns ein, seine Biographie erscheint in den festgewordenen Zügen lebendig abgebildet. In der Maske sollen uns also zugleich alle Momente der bestimmten Persönlichkeit, welche als Faktoren zu ihrer jetzigen Gestaltung mitgewirkt haben, gegenwärtig sein. Das Alter, die Nationalität, der Stand, die Lebensrichtung, endlich das Pathos sollen, so weit als dies möglich ist, auch schon in der bloßen sinnlichen Erscheinung der Persönlichkeit zu uns sprechen. Je charakteristischer diese Momente verleiblicht worden sind, desto gelungener ist die Maske, desto mehr bildet sie die ganze künftige Entwickelung vor, desto mehr anticipirt sie die Zukunft. Indem jede Individualität ein Produkt einer Menge von Faktoren ist, welche alle ihren

Antheil an der Gestaltung derselben geltend machen, so hat sie auch die Maske je nach dem Grade ihrer ethischen Bedeutung zur Erscheinung zu bringen.

Wenn im Leben die Physiognomien der bedeutenden Persönlichkeiten oft so wenig unsern Vorstellungen entsprechen, daß wir uns bei ihrem Anblick kaum einer Verwunderung erwehren können über die völlige Zusammenhangslosigkeit zwischen der geistigen Bedeutung des Individuums und seiner sinnlichen Erscheinung, so hat dies Auseinanderfallen der beiden Seiten der Geistigkeit und Leiblichkeit in der in der empirischen Welt noch herrschenden Zufälligkeit der einzelnen endlichen Erscheinung seinen absoluten Grund. Die Kunst aber hebt diesen Mangel insofern auf, als sie uns auch das geistige Bild bedeutender Persönlichkeiten in eine solche Hülle bannt, daß durch die letztere das erstere zu uns spricht. Daß aber überhaupt aus der sinnlichen Erscheinung das Innere des Menschen nach seinen wesentlichsten Beziehungen so hervorbrechen kann, daß das ganze Pathos eines Individuums auf seinem Gesichte verleiblicht erscheint, beweist die tiefe und innige Verwandtschaft zwischen Geist und Leib und die Macht des ersteren, indem er gleichsam als der Werkmeister auftritt, welcher auch bis in die sinnliche Oberfläche des Leibes hat vordringen und sie zu einem Abbilde seines Wesens hat formen können. Bisweilen sehen wir auch im wirklichen Leben solche Physiognomien, aus welchen die ganze specifische Größe und Bedeutung des Individuums mit einer siegreichen Wahrheit zu uns spricht, und welche wie eine seltene Gunst betrachtet werden dürfen, indem sich hier der Geist, gleichsam zu seiner eigenen Genugthuung, auch die sinnliche Form zu einer entsprechenden Hülle des Innern gestaltet hat. Solche ewige Physiognomien, wie etwa die Friedrichs des Großen, Göthes und Napoleons, in welchen die Gesichtsbildung zu einer solchen Bedeutsamkeit erhoben worden ist, daß auch die Kunst aus der freien Phantasie kaum beredtere Formen für diese Geister zu finden vermöchte, als die Wirklichkeit ihnen großmüthig zugetheilt hat, sind zugleich der bündigste Beweis für

die ſymboliſche Macht der Phyſiognomie überhaupt und belehren uns zugleich über das Verhältniß der ſinnlichen Wirklichkeit zur Idee. Die wahrhaft bedeutenden Phyſiognomien, aus welchen die geiſtige Eigenthümlichkeit mit voller Wahrheit zu uns ſpricht, ſind in der Wirklichkeit ſehr ſparſam geſäet. Was aber hier nur als eine vereinzelte Erſcheinung, gleichſam als ein weit über die Anſprüche des wirklichen Lebens hinausgehendes Geſchenk daſteht, das hat die Kunſt ununterbrochen hervorzubringen. Die ganze Reihe ihrer Geſtalten ſoll uns Abbilder des innerſten Geiſteslebens geben. Daher auch unſere Forderung an den darſtellenden Künſtler, die dichteriſchen Charaktere, welche er uns verkörpert, ſchon nach der Seite ihrer ſinnlichen Erſcheinung ihrem geiſtigen Weſen adäquat zu geſtalten, ſo daß ſich in der Phyſiognomie für unſere Phantaſie ein innerer Zuſammenhang mit der Perſönlichkeit ſelbſt aufdringt. Darin hat alſo der dramatiſche Künſtler, ſo wie jeder Schöpfer menſchlicher Geſtalten, die Wirklichkeit zu überbieten, daß er das Unvermögen, woran dieſe krankt, die ſinnliche Erſcheinung nur ſelten zu einer wahrhaften Offenbarung der Perſönlichkeit machen zu können, aufhebt. Der weſentliche Geſichtspunkt für die Maske des Darſtellers wird alſo der ſein, uns die bewegenden Mächte des Individuums im feſtgewordenen Ausdruck des Geſichts zu verſinnlichen. In Rückſicht der Nationalität iſt die von uns ſchon oben entwickelte Schranke dieſes anthropologiſchen Moments für die Maskirung ſehr beſtimmt feſtzuhalten. Wo eine Perſönlichkeit ſich weſentlich aus einer beſtimmten Volksindividualität herausbebt und dieſe zur Baſis ihres Pathos und ihrer ganzen Lebensbewegung hat, da dürfen wir ſogar von der Charaktermaske den allgemeinen Typus dieſer Nationalität als Grundlage fordern, aus der ſich dann die beſondere Geiſtesrichtung hervorhebt. In Philipp, in Alba, in Don Gutierre wollen wir, bei aller durch ihr Pathos bedingten Verſchiedenheit des Ausdrucks der Phyſiognomie, doch die Grundzüge ſpaniſcher Nationalität vor uns haben. Dies wird uns beim Poſa nicht einfallen, ja ſelbſt kaum beim ſtandhaften Prinzen, ob-

wohl beide Spanier, weil ihr Pathos ein so durchaus über die besondere Nationalität übergreifendes ist, zu dessen Erklärung wir durchaus nicht an den spanischen Volksgeist gewiesen sind. Hier soll uns der Darsteller überhaupt nur eine edle menschliche Physiognomie zeigen, aus welcher eine Richtung auf das Uebersinnliche und ein erhabener Geistesschwung zu uns spricht.

Die höchste Aufgabe für die Charakter-Maske bleibt immer, den Zügen des Gesichts denjenigen Ausdruck zu leihen, durch welche sich die innerste Lebensbewegung des Individuums abspiegelt. Der Kopf des Hamlet soll uns also eine zwar edle, aber durch ein rastloses Grübeln über sich und den tiefempfundenen Widerspruch seiner Natur mit seiner Bestimmung umdüsterte Bildung zeigen, aus deren Zügen ein nagender Gram uns entgegenblickt. Auch in dem schweigenden Hamlet soll also ein idealer, aber in sich gebrochener Mensch vor uns stehen, dessen ganze, nach innen gekehrte Richtung der Seele auch ihre Spuren auf dem Gesichte zurückgelassen hat. Der Maske des Faust wollen wir es glauben, daß er sich aus allem Sinnen, aus aller Vertiefung in die Wissenschaft nur die Verzweiflung am Wissen zurückgebracht. Dieses Zerwürfniß des Geistes soll sich auch den Zügen eingegraben haben. Besonders hat sich der Darsteller in seiner Maskirung davor zu hüten, in Charakteren, in welchen dämonische Leidenschaften walten, uns keine Bildung zu zeigen, welche uns das Bild einer nur gemeinen Natur verleiblichen, sondern „im Widerwärtigen große, mächtige Züge", aus denen uns eine durch Leidenschaften zwar zerwühlte, aber immer großartig angelegte Natur entgegenleuchtet. Auch aus dem Antlitz des Galeerensclaven soll noch eine menschliche Physiognomie zu uns sprechen, der wir ihre Kämpfe und Leiden und die Stöße des Schicksals anfühlen, eine Physiognomie, die uns noch in uns selbst zurückzudrängen und unsern Antheil zu gewinnen vermag. Je mehr eine solche Physiognomie ahnden läßt, je weiter sich, so zu sagen, aus dem Antlitz die Vergangenheit vor uns ausdehnt, desto künstlerischer ist sie gebildet. Bei den großartigen Sündern, wie Richard III.,

aber soll uns die Physiognomie erschüttern, sie soll uns ein Gehäuse zeigen, welches dämonische Leidenschaften geformt haben, und aus dem uns die Gewißheit entgegenstarrt, von hier aus müssen sich die finstern Mächte entfesseln, welche den Kampf mit der ganzen sittlichen Weltordnung aufzunehmen entschlossen sind. Auch die Maske sehen wir also wesentlich von der idealen Auffassung abhängen.

Was die Darstellung geschichtlicher Charaktere betrifft, welche uns durch Bilder erhalten worden sind, so darf den Schauspieler die wirkliche Physiognomie im Ganzen wenig kümmern. Er hat eine Portraitähnlichkeit durchaus nicht zu erstreben, weil er sich in den meisten Fällen ein dem Charakter analogeres Gesicht durch Kunst formen wird. Nur in dem Falle, wo auch die Wirklichkeit dem Charakter eine Physiognomie erschaffen hat, aus welcher uns das Pathos desselben entgegenleuchtet, und wo dieselbe gleichsam schon zu einem allgemeinen Typus für diese Gestalt geworden ist, da darf auch der Darsteller die Portraitähnlichkeit erstreben. Der Schauspieler hat auch bei dem historischen Charakter nur nach dem Dichter zu fragen. Die Wahrheit der Geschichte geht ihn, selbst für die Auffassung, nicht einmal etwas an, geschweige denn für seine Maske, denn nicht eine aus der empirischen Wirklichkeit geschnittene, sondern eine der Idee des Charakters entsprechende Persönlichkeit soll vor uns erscheinen. Und welche Befriedigung liegt auch in der Kunst, dem Portrait einer historischen Figur auf das Täuschendste nahe gekommen zu sein? Höchstens wird denen, welche das Bild kennen, eine Ueberraschung bereitet, deren Wirkung aber ganz außerhalb der Kunst liegt, indem sie auf der Bewunderung beruht, welche wir dem Schauspieler zollen, seine Individualität zum Abbilde einer von uns gekannten Persönlichkeit geschickt umgeformt zu haben. Viel besser, wenn aus seiner Maske sogleich der volle, konkrete Mensch zu uns spricht, dessen Bild sich durch die Entwickelung des Dramas als die entsprechende sinnliche Erscheinung des Charakters bestätigt.

Wie viel nun die Kunst des Schminkens, welche natürlich außer unserm Bereich liegt, namentlich die Erreichung der rechten Lichtwirkungen zur richtigen und charakteristischen Maske beitragen muß, wie sehr kleine Kunstgriffe und Geheimnisse im Vertheilen der Schminke und in der richtigen Zeichnung einzelner geschickt und besonders nach der Größe des Raums berechneter Striche die Hervorbringung bestimmter Effekte der Maskirung begünstigen, ja wie unentbehrlich auch die sichere Handhabung dieser ganzen Technik ist, mit allen diesen Künsten zusammengenommen, und beherrschte man sie mit der größten Virtuosität, schafft man aber doch immer eben so wenig eine Charakter-Maske, als mit der Fülle der sinnigsten Beobachtungen und der Herrschaft über Ton und Gebärde schon einen wahren Charakter. Es ist eine und dieselbe gestaltende Phantasie, welche die Maske und die Durchführung des Charakters bedingt. Denn sie allein giebt dem Künstler die Energie, aus seiner natürlichen Physiognomie sich eine zweite zu erschaffen, welche die Kunst des Schminkens in demselben Sinne nur zur Ausführung bringt, wie Erfahrung und Menschenkenntniß dem Dichter zu dem in seiner Phantasie schon sicher gezeichneten Bilde nur die Farbengebung leihen. Nur vermittelst der Phantasie entäußert sich der Schauspieler seiner individuellen Gesichtsbildung so, daß er ihr die Maske eines Charakters aufdrückt, aus welcher ein ganzes Leben zu uns spricht. Die Erschaffung der Maske erscheint daher als der erste Akt der Selbstverleugnung in der Charakterdarstellung, welche, wie wir im allgemeinen Theile entwickelt, durchweg auf der Fähigkeit beruht, die besondere Individualität in eine dichterische Gestalt umzuwandeln. Die bewegliche, elastische Physiognomie von nicht zu bestimmt ausgeprägtem, specifischem Ausdruck ist der eigentliche Stoff, aus welchem die ächten Charaktermasken geformt werden. Denn je weniger in sich bestimmt der individuelle Ausdruck des Darstellers, desto bestimmbarer ist er auch zu den verschiedenartigen Charakterbildungen. Was giebt aber der in sich bestimmbaren Gesichtsbildung die

wirkliche Elasticität anders, als die Kraft der Phantasie, welche sich so in eine Gestalt hineinzuleben vermag, daß sie das Wesen derselben auch verleiblicht. Diese Intensität der Anschauung eines von dem Darsteller getrennten Charakterbildes, durch welche sich dasselbe auch der Physiognomie eingräbt und den Ausdruck des Gesichts gleichsam umformt, ist die specifische Gabe der großen darstellenden Künstler. Hierin kündigt sich sogleich seine privilegirte Natur an. So wie der Maler nur dadurch Künstler ist, daß er seine von der Phantasie erschaffenen Gestalten mit einer solchen Sicherheit festhält, daß sich auch während der Dauer der Ausführung kein Zug derselben abschwächt oder verwischt, so weiß sich der Schauspieler dadurch auf der Höhe seiner Kunst, daß der specifische Ausdruck des darzustellenden Charakters wie in Erz gegossen bleibt. Die ächte Maske muß also stets von innen herausgearbeitet, nicht von außen durch die bloße Kunstfertigkeit gebildet sein. Das Letztere vollendet nur das, was die Phantasie im Umrisse schon vorgezeichnet hat. Daher wird auch der darstellende Künstler sich zunächst durch die freie Phantasie zur Anschauung des gesammten Charakters erheben und sich darin mit einer solchen Liebe versenken müssen, daß sich das bestimmte Pathos seiner Rolle seiner ganzen Persönlichkeit bemächtigt. Dann tritt wie von selbst der Ausdruck des Charakters in die Oberfläche des Gesichts und bemeistert sich seiner Züge. Nun hat die Kunst des Maskirens dasjenige hinzuzuthun, was diesen Ausdruck zu fixiren und ins Licht zu stellen vermag. Daß Studium, Fertigkeit und ein sorgfältiges Beobachten der verschiedenen Wirkungen des Anlegens und Zeichnens an andern Darstellern unendlich viel zur Klarheit des Charakteristischen beiträgt, ist unzweifelhaft. Ohne Geschmack und symbolischen Sinn ist auch hier kein Schritt mit Effekt zu thun.

2. Das Gesetz des Kostüms und der sinnlichen Erscheinung in der Haltung.

Die Persönlichkeit, welche die Maske nach ihrer ethischen Richtung in plastischer Bestimmtheit vor uns hinstellt, gehört aber auch einer bestimmten Zeit, Nation und Lebensthätigkeit an. Auch diese Momente müssen daher in die sinnliche Erscheinung aufgenommen sein, um das ruhige Abbild des dichterischen Charakters zu vollenden. Dies stellt sich in den beiden einander ergänzenden Momenten, dem Costüm und der bestimmten körperlichen Haltung der Persönlichkeit dar. Das erstere zeigt uns das Individuum in dem Element der Aeußerlichkeit als ein Mitglied einer bestimmten Welt und Lebensstellung, das zweite als das Produkt einer ganz bestimmten Lebensrichtung, welche sich in der festgewordenen Haltung abspiegelt. In ihr sind also die allgemeinen Elemente, welche das Individuum tragen, gleichsam persönlich geworden.

Wir fassen zunächst das Wesen des Costüms in seinem Verhältniß zur dramatischen Darstellung auf. Welche Bedeutung hat überhaupt das Costüm? Es soll uns die Gestalten eines Dramas in ihrer äußeren Erscheinung dem allgemeinen Weltzustand, in welchen der Dichter sein Werk hineinversetzt hat, konform und den Einzelnen in der besondern Stellung zeigen, welche er als Glied dieses allgemeinen Zustandes einnimmt. Indem aber das Costüm nicht Gestalten der wirklichen Welt, sondern der Phantasie als Hülle dient, so ist es ebenfalls auch den Gesetzen des Geschmacks und des schönen Scheins unterworfen. Auch im Costüm sollen sich also die beiden Momente der Naturwahrheit und Idealität bis auf einen gewissen Grad durchdringen. Daraus allein lassen sich alle streitigen Punkte über dasselbe erledigen. In Rücksicht der historischen Treue des Costüms begegnen uns zwei Extreme, welche schon darum beide das wahre Princip für das Costüm im Drama nicht geben können. Die eine Richtung zieht einzig und allein die historische Treue zu Rath, und wacht mit einer peinlichen Sorgfalt

darauf, im Coſtüm das genaueſte Abbild der wirklichen Welt, faſt bis auf ein beſtimmtes Jahr hin, darzuſtellen. Dieſer Richtung iſt daher im Coſtüm Alles wichtig und Alles bedeutend. Die Geſtalt der Waffen, des Wamſes, der Kopf- und Fußbekleidung muß wo möglich mit einem gelehrten Apparat in der Hand gegen jeden Einwand als hiſtoriſch geſichert ſein. Weit und breit haſcht man nach Beſtätigungen durch Vergleichung hiſtoriſcher Quellen und Abbildungen und beruhigt ſich nicht eher, als bis auch wo möglich die Anzahl der Knöpfe oder die Form des Degengriffs durch gelehrte Autoritäten geſchützt iſt. Ob Sappho ein oder zwei Armbänder an einem Arm tragen dürfe, daß ſie alle Wahrheit verletzen würde, wenn es ihr einfiele, an jedem Arm eins zu tragen und welche Form am meiſten hiſtoriſche Beglaubigung für ſich habe*), dies und ähnliche Fragen und Unterſuchungen ſind die Angel, um welche ſich diejenigen bewegen, welche der Treue ſo bis auf den Grund gehen, daß ſie faſt Gefahr laufen, treuer zu ſein, als die Wirklichkeit ſelbſt. Aus dieſer Erhitzung für die hiſtoriſche Wahrheit des Coſtüms, mit welcher die ganze Darſtellung zu ſtehen und zu fallen ſcheint, müſſen aber auch nothwendig bisweilen die geſchmackloſeſten Coſtüme hervorgehen, ſobald ſie nur eine gewiſſe hiſtoriſche Gewähr für ſich haben. Ja es iſt konſequent, ein entlegeneres und durch ein Wühlen in gelehrtem Wuſt erſt herausgefundenes Coſtüm, trotz aller Geſchmackloſigkeit, einem geſchmackvolleren, aber zu allgemeinen Coſtüme der Zeit vorzuziehen, weil man bei dem erſteren noch die beſondere Genugthuung einer überraſchenden Rechtfertigung durch die geſchichtliche Treue für ſich gewinnt**). Wer nicht nur

*) Wir beziehen uns dabei auf einen ſehr gelehrten Aufſatz von Böttiger: Ueber das antike Coſtüme in Grillparzers Sappho (jetzt wieder abgedruckt in ſeinen von Sillig herausgegebenen Schriften III. S. 22 u. f. f.), in welchem derſelbe die im Texte berührte Frage mit der peinlichſten Gründlichkeit erörtert.

**) Tieck führt in den dramaturgiſchen Blättern III. S. 63 u. 64 einige ſehr ergötzliche Beiſpiele der Art an, wo ſich Darſteller mit Berufung auf

einen Holländer des Mittelalters, ſondern wenn der Dichter ſeine Figur etwa zu einem Bürger von Amſterdam gemacht hat, auch das ſpecifiſche Coſtüm, das vielleicht um die Zeit, in welche das Drama geſetzt iſt, dort gerade einheimiſch geweſen, mit geſicherter Forſchung herſtellen könnte, dem gebührte in dieſer Richtung die Palme. Aber man kann dabei ſo treu ſein, daß es, mit Leporello zu ſprechen, eine wahre Schande iſt. Dies wird dann immer der Fall ſein, ſobald uns durch das Coſtüm eine entſchiedene Geſchmackloſigkeit dargeboten wird, für welche auch das Bewußtſein der hiſtoriſchen Treue wahrlich keinen Erſatz bietet. Wer Figuren aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. im Reifrock und thurmhoher, gepuderter Haartracht tragiſche Empfindungen und allgemein menſchliche Kolliſionen durchleben laſſen wollte, würde hoffentlich an dem geſunden Sinn der Darſtellerin, trotz ſeiner Berufung auf die hiſtoriſche Treue, den heftigſten Widerſtand finden. Und ſie wäre vollkommen im Rechte, weil der Ausdruck der ächt tragiſchen und daher auch ſtets allgemein menſchlichen Empfindung mit der Unnatur dieſes Coſtüms im grellſten Widerſpruche ſteht.

Das andere Extrem in der Wahl des Coſtüms, welches in der Gegenwart keine Geltung mehr hat, vernichtete dagegen alle Zeiten und Zeitalter und warf ſie, ſo zu ſagen, ſämmtlich in einen großen Schmelztiegel, um daraus das einzige Coſtüm der Gegenwart herauszuziehn. Dies in Frankreich bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrſchende Princip entſprach übrigens völlig einer Poeſie, welche ebenfalls ihre Helden und Heldinnen alle zunächſt zu Geſchöpfen des Zeitalters Ludwigs XIV. machte und erſt der Etikette und Sitte des Zeitalters Genüge that, ehe ſie es wagte, den Menſchen mit ſeinen Leiden und Freuden zu Worte kommen zu laſſen. Hier nivellirte alſo das Coſtüm wie die Poeſie die verſchiedenen Zeitalter und Welten und verwandelte ſie

---

die hiſtoriſche Treue in einem Bilde bis zur höchſten Abgeſchmacktheit des Coſtüms verirrt haben.

in Gestalten der Gegenwart. Insofern beide Seiten, die Aeußerlichkeit des Costüms, wie die dichterische Darstellung, auf einer und derselben Richtung und Weltanschauung beruhten, war wenigstens dies Princip des Costüms keine größere Verletzung, als das Princip dieser Poesie selbst und insofern auch eigentlich nicht störend, weil es nur das vollenden half, was die dramatische Poesie schon vorgearbeitet hatte. Diese Richtung, welche schon die Clairon zu durchbrechen angefangen hat*) und welche seitdem immer entschiedener zurückgedrängt worden ist, hat nur noch eine historische Bedeutung. Sie bildet aber immer den abstrakten Gegensatz zu den von uns beurtheilten andern Einseitigkeiten der unbedingten Treue des Costüms.

Das Costüm soll also zwar die allgemeinen Grundzüge des Zeitalters festhalten, insofern sich diese sogleich mit bestimmten Gestalten verknüpfen, und gleichsam zur Physiognomie des Zeitalters gehören. So wie sich die Phantasie bei dem Namen der Iphigenia, Orest, des Theseus und Julius Cäsar sogleich die bestimmte Welt des griechischen und römischen Alterthums mit allem sie charakterisirenden Beiwerk hervorruft, so will sie die Gestalten auch in derjenigen Tracht sich bewegen sehen, welche sich ihr mit denselben sogleich verknüpfen. Denn in einer lebhaften Phantasie schießt, nach einem geheimen Gesetze, augenblicklich alles mit der Nennung gewisser Namen zu ihrer Lebensbewegung und Welt Gehörige wie an einen Kristallkern an. Ein nicht antikes Costüm bei den gedachten Gestalten würde uns also zunächst aus der Illusion der bestimmten Welt herauswerfen, der Zuschauer müßte sich also erst durch eine Beseitigung dieses Widerspruchs zurecht finden. Dazu aber kommt noch das Ideale dieses Costüms selbst, welches, indem es sich auf die beiden Gattungen der übergezogenen und umgelegten Gewänder reducirt, dem Körper die freie Bewegung in dem Maaße gestattet, daß sich die durch den Affekt und das Pathos der Seele

*) Tieck, dramaturgische Blätter III. S. 61.

bedingte Stellung und Gebärde auch in dem Wurf und der Haltung des Gewandes wieder abspiegelt. Weil die antike Bekleidung nicht ein für allemal fertig und jeder Veränderung der Lage entzogen, sondern von der jedesmaligen Bewegung abhängig, also unendlich bestimmbar ist, darum ist sie auch die absolut ideale. Denn hier, kann man sagen, giebt der Mensch von innen heraus, in jedem Momente, seiner Bekleidung diejenige Form, welche aus seinen Bewegungen folgt und da diese wieder in der Seele ihren Ursprung haben, so vermag er diese auch selbst durch seine äußerste Hülle noch durchscheinen zu lassen. Wenn nun schon im Alterthum selbst die Art der Gewandanlegung und das Tragen des Ueberwurfs den edlen, freigeborenen Mann zu erkennen gab*), wenn sich schon im Alterthum mit mancher Lage und Haltung des Gewandes ein ethischer Sinn verband**), so ist klar, daß die ästhetische Handhabung des antiken Costüms von Seiten des Darstellers ein besonderes Studium und symbolischen Sinn fordert. Der Darsteller muß daher mit dem antiken Gewande so gut Uebungen vornehmen, wie mit seiner Stimme, denn er kann dasselbe nur dann mit völliger Freiheit und mit edlem Geschmack handhaben, wenn er sich darin heimisch fühlt. Im griechischen Ueberwurf und in der Toga muß ihn seine Phantasie so nach Athen oder Rom versetzen, daß er diese seine Hülle nicht mehr als etwas ihm Fremdes fühlt. Das Maaß und der Adel der Bewegung, der freie und doch stets malerische Wurf des Gewandes müssen zur vollen Darstellung der antiken Gestalt einander die Hand reichen. So unumgänglich nothwendig dazu eine mannigfaltige Uebung im Tragen und Werfen des Gewandes, sowie ein aufmerksames Anschauen von Antiken ist, so wird doch auch hier die volle Schönheit im Ge-

*) K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst S. 468, 5. Vergl. Böttiger a. a. O. III. S. 27.

**) Müller, Dorier II. S. 268, der namentlich die im Umwurfe der Kleidung auf sehr bestimmte Weise sich aussprechende dorische Zucht und Sitte daselbst erörtert.

brauch deſſelben nur durch die Kraft der Phantaſie erreicht werden, welche ſich durch das Coſtüm, die Umgebung und den Dichter ſelbſt in jene Welt verſetzt fühlt. Ohne dieſe Energie der Phantaſie, Zeit und Raum zu tilgen, wird ſich der Darſteller in dieſem Coſtüm doch immer fremd und faſt unheimlich fühlen *). Bei der Handhabung des antiken Coſtüms liegt übrigens beſonders bei einem phantaſiereichen Darſteller die Gefahr nahe, das Maleriſche der Drappirung, die Schönheit in dem Wechſel des Faltenwurfs über die Wahrheit der Situation zu erheben, und dem Reize ein ſchönes Bild zu zeigen, die letztere aufzuopfern. Werden wir aber bei einer Darſtellung an den plaſtiſchen Künſtler erinnert, feſſelt die Stellung und die Drappirung mehr an und für ſich unſer Auge, als dies durch die Wahrheit geboten iſt, ſo wird von dem Darſteller die Kunſt der Gewandung zum Zwecke und nicht zum Mittel gemacht. Eine umſichtige Leitung würde alſo beſonders ihre Kritik auf dieſe nahe liegende Gefahr hinrichten nnd das Verhältniß der Situation des Charakters zu der jedesmaligen Drappirung unterſuchen und die Dauer des Verweilens in derſelben nach dem Verharren in der dramatiſchen Gemüthsſtimmung meſſen. Denn die Stellung darf die Bewegung der Seele nicht um ihrer Schönheit willen überdauern, ſondern muß ſich der erſteren anſchmiegen.

Wir kehren nach dieſer Digreſſion zu unſerer Lehre vom Coſtüm zurück. Das Coſtüm ſoll nun, wie bemerkt, allerdings die großen Unterſchiede der Zeitalter, wie ſie ſich etwa als die orien-

*) Sehr ſchön ſagt Müller in der Archäologie S. 476 von dem Geiſte, in welchem die alte Kunſt die Gewänder behandelte: „Erſtens durchaus bedeutungsvoll, ſo daß die Wahl des Gewandes, die Art, es zu tragen, ſtets auf Charakter und Thätigkeit der dargeſtellten Perſon hinweiſt. — Zweitens in den ächten Zeiten der Kunſt durchaus dem Körper untergeordnet, die Beſtimmung erfüllend, die Form und Bewegung deſſelben zu zeigen; was das Gewand ſelbſt in einem der Zeit nach größerem Umfange zu leiſten im Stande iſt, als die nackte Geſtalt, weil es durch Wurf und Faltenlage bald die der dargeſtellten Handlung vorhergehenden Momente errathen läßt, bald auch das Vorhaben der Perſon andeutet."

talische, griechisch-römische, mittlere und moderne Welt darbieten, festhalten, weil dasselbe zu den festgewordenen Charakterzügen des Zeitalters gehört. So wenig es aber darauf ankommt, zwischen dem griechischen Himation und der römischen Toga, welche sich allerdings von dem ersteren durch den halbrunden Zuschnitt und die größere Schwere und Weitläufigkeit unterscheidet, oder zwischen dem griechischen Chiton und der römischen Tunika den Unterschied für die dramatische Darstellung genau festzuhalten, insofern dadurch für den Geist des Werkes nichts geändert wird, eben so wenig kann es auf die Treue in den besondern Unterschieden der mittelalterlichen Tracht ankommen. Auch hier reicht ein allgemeiner Typus aus, der selbst der Phantasie insofern einen freien Spielraum gestattet, als sie innerhalb desselben auch dem Malerischen selbst die historische Treue im Einzelnen opfern darf, sobald nur dadurch nicht geradezu ein nur phantastisches Costüm an die Stelle tritt, welches sich sogleich, als auf gar keiner geschichtlichen Grundlage ruhend, ankündigt*). Je mehr nun das Drama durch seine ganze Komposition, seine Interessen und Kollisionen uns von einem bestimmten geschichtlichen Zeitraum entbindet, und den Rahmen desselben sprengt, desto freier ist auch der Darsteller rücksichtlich des Costüms. Die großen Shakspearschen Schöpfungen, mit Ausnahme der historischen Dramen, gehören in diese Kategorie. Es würde hier das Streben nach einer historischen Treue eben so unausführbar als lächerlich erscheinen. Das Mittelalter wird die Umrisse für das Costüm hergeben, welche aber die freie Phantasie mit Geschmack zu einer malerischen Tracht auszufüllen befugt ist**). Wo überhaupt erst die Gelehrsamkeit zu Gericht sitzen muß, um die

*) Es versteht sich, daß namentlich das phantastische Lustspiel auch in Rücksicht des Costüms die höchste Freiheit zuläßt; ja daß hier, zur Erhöhung der komischen Wirkung, sogar absichtlich verschiedene Zeitalter durch einander gewürfelt werden können. Der Humor kann auch mit diesen Aeußerlichkeiten bisweilen mit voller Willkür schalten.

**) Vergl. Tieck a. a. O. S. 69.

Verstöße gegen das Costüm eines bestimmten Zeitalters herauszufinden, da darf auch der Darsteller über eine Untreue völlig getröstet sein. Es giebt auch hier ein Maaß der allgemeinen Bildung, welches über die nothwendigen Grenzen der historischen Treue völlig entscheidet. Haben wir dramatische Werke vor uns, welche überhaupt die Interessen und Kollisionen des modernen Lebens darstellen, so hat auch das Costüm einigermaßen diese Vorstellung zu erwecken. Obgleich Emilia Galotti z. B. allerdings aus der Anschauung der socialen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgegangen ist, so sind doch auch wieder die Kollisionen so durchaus allgemein menschlich und in die Gegenwart hineinreichend, daß wir durchaus nicht des historischen Costüms jener Zeit bedürfen, ja uns dadurch eher in einen zu engen Rahmen geschlossen fühlen. Nur muß darin ein durchgreifender Grundton herrschen und nicht eine alte italienische, wo möglich recht geschmacklose Militairuniform Odoardos mit einem ganz modernen kurzen Ueberrock des Fürsten fraterniſiren.

Das Costüm hat aber auch zweitens die allgemeinen Unterschiede in der äußeren Stellung der einzelnen Individuen herauszuheben. Die Gegensätze des Herrn und des Dieners, der vornehmen, hochgestellten Frau und der Zofe, eines Mitgliedes des Herrenstandes und des Volks, selbst des unabhängigen Reichen und des von Glücksgütern Verlassenen sollen sich in der Kleidung, unbeschadet des ästhetischen Geschmacks und des schönen Scheins, gegen die plumpe Wahrheit der Natur ebenfalls abschatten. Wo diese Unterschiede zugleich wie in den Costümen des Mittelalters und in der spanischen Tracht in dem ganzen Schnitte und im Stoffe ausgeprägt sind, hat dies keine weiteren Schwierigkeiten und ein völliger Fehlgriff darin wird nicht leicht vorkommen. Aber für die moderne Tracht, und hier besonders für die weibliche Kleidung, bedarf dieses Moment der besondern strengen Berücksichtigung. Denn hier verleitet nicht selten die weibliche Eitelkeit zu einer völligen Verletzung der durch die Rolle vorgezeichneten Unterschiede in der

Lebensstellung der Individuen. Die Sucht, sich zu schmücken und durch glänzenden Putz zu heben, verführt oft zu einer gänzlichen Nivellirung der Unterschiede. Indem aber eine Kleidung im Widerspruch mit den besondern Verhältnissen einer Person des Stücks steht, so wirkt sie auch störend auf das Ganze ein. Ein mit der individuellen Stellung unverträglicher Schmuck, Kopfaufsatz, Geschmeide, ein reicher Besatz, der uns das Individuum auf Kosten seiner Rolle hervorhebt, sind symbolische Verletzungen und ein Beweis, daß sich ein Darsteller nicht im Interesse der Sache hat verleugnen und seine Persönlichkeit zum Opfer bringen können. Darauf hat also eine kunstsinnige Leitung auch ihren Einfluß geltend zu machen, der, sobald er nur die Vernunft der Sache walten läßt, auch des Erfolgs gewiß sein kann. Man bringe nur in solchen Fällen das Widersinnige einer Kleidung, die Unverträglichkeit derselben mit den Verhältnissen, welche die Rolle bedingt, zur Anschauung, und zwinge das Individuum zur Anerkennung des Mißverhältnisses, welches durch eine Kleidung hervorgerufen wird.

Das dritte Moment des Costüms ist das Symbolische. Wenn dem Zeitalter, unter dem Gesetz des guten Geschmacks, überhaupt Genüge geleistet, wenn ferner die Unterschiede der bürgerlichen Lebensstellung in der Kleidung zu ihrem Rechte gekommen sind, so beginnt das freie Feld für den symbolischen Sinn. Jede Kleidung läßt nämlich, innerhalb der beiden ersten allgemeinen Elemente, noch mannigfaltige Formen zu, deren Wahl von dem symbolischen Verstande abhängt, mit welchem der darzustellende Charakter mit der Kleidung in Uebereinstimmung gesetzt wird. Wir möchten dies das persönliche Moment des Anzugs nennen. Dies beruht nun hauptsächlich auf der Farbenwahl. Liegt überhaupt in der Farbe ein nicht von dem zufälligen Geschmacke des Einzelnen abhängiges, ethisches Element, wie dies namentlich Göthe in seiner Farbensymbolik so bewunderungswürdig an das Licht gestellt hat*),

*) Göthes Werke LII., S. 309 u. f. f.

ſo hat dies vor Allem in der Malerei, wie in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ſeine bedeutende Stelle. Die ſichere Anwendung gehört freilich allein demjenigen Sinne an, welcher mehr durch Inſtinkt und Takt, als bewußtvoll die geheime Beziehung zwiſchen den ſinnlichen Dingen und den Vorſtellungen herauswittert *). Dies iſt daher über alle Lehre erhaben. Es kann aber in der Anordnung der Kleidung und in der Farbenwahl bisweilen etwas Schöpferiſches liegen, wenn uns nämlich das Coſtüm ſelbſt ſchon eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Rolle aufdringt. Demnach würde z. B. Orſina, Julia Imperiali und Lady Milford einerſeits und Imogen, Desdemona und Leonore in Fiesko andererſeits eine ziemlich gleiche Farbenſymbolik in ihrem Anzuge bedingen. Aus dem Coſtüm der Erſteren müßte demnach die Anſchauung des Aufgeregten und lebhaft Strebenden, aus dem der Letzteren die Anſchauung der Weichheit und einer ſehnenden Empfindung zu uns ſprechen. Nach dieſem Geſichtspunkte würde die Farbenwahl und die Verbindung derſelben anzuordnen ſein. Namentlich liegt in der Zuſammenſtellung der Farben eine weſentlich ſymboliſche Kraft, welche um ſo charakteriſtiſcher wirkt, je weniger ſich der Anſchauende bei dem Anblick durch die nur natürliche Harmonie der Farben, welche auf der innern Verwandtſchaft derſelben beruht, in ſich befriedigt fühlt, ſondern in der freien Verknüpfung der Farben an das Bedeutſame derſelben erinnert wird **).

---

*) Göthe a. a. O. S. 311 ſagt: „Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben beſondere Gemüthsſtimmungen geben. „Von einem geiſtreichen Franzoſen wird erzählt: Il prétendait, que son ton de conversation avec Madame étoit changé depuis qu'elle avoit changé en carmoisi le meuble de son cabinet qui étoit bleu."

**) Göthe a. a. O. S. 327 ſagt von denjenigen Zuſammenſtellungen, welche, im Gegenſatz der rein harmoniſchen, aus ſich ſelbſt entſpringenden und daher immer eine Totalität mit ſich führenden Farben durch Willkür hervorgebracht werden: „Wir nennen dieſe Zuſammenſtellungen charakteriſtiſch, weil ſie ſämmtlich etwas Bedeutendes haben, das ſich uns mit einem gewiſſen Ausdruck aufdringt, aber uns nicht befriedigt, indem jenes

Es liegt außer unserm Zwecke, diesen Punkt weiter ins Einzelne zu verfolgen. In einer Entwickelung aber, welche allen Momenten der darstellenden Kunst ihre nothwendige Stelle anzuweisen bemüht ist, darf ein Moment nicht fehlen, welches für die ganze Charakterdarstellung insofern von Wichtigkeit ist, als es das Bild der Persönlichkeit mit hervorbringen und während der ganzen Entwickelung festhalten hilft. Nichts steht in der dramatischen Darstellung isolirt da; denn auch aus dem der Individualität scheinbar äußerlichsten und gleichgültigsten Elemente, dem Anzuge, vermag noch etwas Charakteristisches auf den Anschauenden einzudringen, was auf das Innerliche des Pathos zurückweist und zur Bedeutsamkeit des Bildes mitwirkt. Zur Beförderung dieses Zweiges der Darstellung würde eine Betrachtung von Gemälden, mit besonderer Rücksicht auf die sinnlich sittliche Wirkung der Farbe, und eine damit verbundene gründliche Beschäftigung mit diesem, an tiefen Einblicken so reichen Abschnitt der Götheschen Farbenlehre von größtem Gewinn sein, wobei freilich immer der symbolische Verstand als nothwendige Bedingung vorausgesetzt werden muß.

Die charakteristische Erscheinung der Persönlichkeit vollendet sich durch die Haltung des ganzen Körpers, worunter wir die aus der Lebensbewegung und der ganzen Richtung des Individuums habituell gewordene Bestimmtheit der körperlichen Erscheinung verstehen. Wie die beweglichen Züge des Gesichts zur Physiognomie werden, welche uns das Innere der Individuums, sein wesentliches Pathos abspiegelt, so soll sich in der Haltung die festgewordene Verleiblichung der unwillkürlichen Gebärden und Bewegungen zeigen. In der Physiognomie, wie in der Haltung hat daher die Kunst die Ohnmacht und den Mangel des wirklichen Lebens zu ergänzen, indem sie den ganzen Umfang der sinnlichen Erscheinung zu einem Abbilde des Charakters zu machen sucht, das also schon

---

Charakteristische nur dadurch entsteht, daß es als ein Theil aus einem Ganzen heraustritt, mit welchem es ein Verhältniß hat, ohne sich darin aufzulösen."

eine bestimmte Anschauung der Persönlichkeit in uns hervorruft, ehe sie sich in Wort und That vor uns entfaltet. Es ist ein absolutes Gesetz aller Kunst, ununterbrochen bedeutsam zu sein. Dadurch überflügelt sie die gemeine Wirklichkeit, welche die beiden Seiten des Innern und des Aeußern, der Persönlichkeit und ihrer Erscheinung nicht zu einer solchen Durchdringung zu bewältigen vermag. In der Kunst aber dringt die Idee auch bis in die Oberfläche der Materie vor und nimmt sie in ihren Dienst zur Offenbarung des Geistes. Die Kunst hebt also gleichsam die Gebrochenheit der Existenz, welche dieselbe im Leben zeigt, den Widerspruch der sinnlichen Erscheinung des Menschen, die in den wenigsten Fällen schon eine entsprechende Hülle des Charakters darbietet, mit seinem geistigen Wesen auf und versöhnt dadurch diese Gegensätze. Daher die Forderung an den darstellenden Künstler, uns auch in der Haltung ein der Geistes- und Gemüthswelt des Charakters adäquates Bild zu geben.

Besonders wichtig ist dies bei Charakteren, welche bereits vor ihrem Erscheinen durch die Urtheile anderer Personen in sehr bestimmten Zügen vor unsere Phantasie hingestellt worden sind. Hier sind wir also in besonderer Spannung auf das konkrete Bild. Dies hat unsere Anschauung zu bestätigen. Die Aufgabe des Darstellers ist es daher durch die Maske und die ihr entsprechende Haltung gewissermaßen das Zutrauen, den Glauben an die vor uns erscheinende Persönlichkeit zu erwecken, von hier aus können Gedanken und Thaten ausgehen, wie sie unsere Phantasie bereits aus den Schilderungen und Urtheilen Anderer anticipirt hat. Man denke sich Philipp II. oder Alba in Egmont. Die Welt, welche diese Gestalten vertreten, steht vor ihrem Auftreten in unserer Phantasie bereits in den bestimmtesten Zügen da. Wir wollen daher in Philipps Haltung den eisigen, seiner Herrschaft bewußten, mächtigsten König der Christenheit sehen, in Alba den starren, unbeugsamen, in Erz gegossenen Mann des Despotismus, an dem sich Klagen wie Drohungen gleich ohnmächtig brechen. In der

Maria Stuart, deren Bild der Dichter durch die ihrem Erscheinen vorangehenden Scenen unserer Phantasie so klar eingeprägt hat, soll die tiefgebeugte, aber doch königliche Frau, welche aus den Leiden eine großartige Resignation geschöpft hat, vor uns stehen. Wallensteins Haltung zeige den seiner Kraft sich bewußten Herrschergenius, der über die gemeinen Häupter der Menschen hervorragt und seiner Ueberlegenheit über alle seine Umgebungen gewiß ist. Von dieser Anschauung bis zur Verwirklichung des Charakters bleibt freilich immer derselbe qualitative Sprung, welcher uns überall auf dem Wege des künstlerischen Schaffens begegnet ist. Nur der intuitive Verstand schlägt die Brücke, welche von der Idealität der Auffassung zur Realität der sinnlichen Erscheinung führt.

Die drei Momente der Maskirung, der Haltung und der Bekleidung ergänzen sich demnach, um den Totaleindruck der Individualität im Elemente ihrer äußeren Erscheinung hervorzubringen, welcher über dieselbe auf ihr inneres Leben hinausweist und uns in ihr ein so viel als möglich abgeschlossenes Bild aus einer bestimmten Weltordnung vorführt. Je mehr sie alle drei in einander greifen, um die Anschauung der Persönlichkeit in uns zu erzeugen, desto innerlicher hat der Darsteller das Bild der Gestalt in sich aufgenommen und zur individuellen Bestimmtheit ausgearbeitet. Der dramatische Darsteller theilt nach dieser Seite hin die Aufgabe des Malers, der zugleich in einen einzigen Moment den ganzen Vollgehalt der Idee beschließen muß. Natürlich kann er, gegen den Maler gehalten, in diesem Elemente nicht mit der Kunst desselben wetteifern, sondern muß sich mit einer Annäherung an die Wirkungen desselben begnügen. Dies beruht auf dem Unterschied ihrer Mittel. Denn während der Maler die Persönlichkeit aus dem widerstandslosen Stoffe des Lichts und der Farbe schafft, welche, falls er überhaupt ein schöpferischer Geist ist, seinen Absichten unbedingt dienen müssen, so hat dagegen auch der genievollste Darsteller an seiner gegebenen, natürlichen Individualität einen harten

und spröden Stoff, den er nicht absolut erweichen und sich dienstbar machen kann. Aus des Malers Hand geht daher die Persönlichkeit leicht und frei als das Geschöpf seiner Phantasie hervor, das die Vorstellung eines von der Idee unterschiedenen Mittels gar nicht aufkommen läßt. Wir sehen den ganz in die Oberfläche getretenen schönen Schein, ohne nur daran erinnert zu werden, daß hier zwischen den Intentionen des Künstlers und dem Stoffe, dessen er zu ihrer Ausführung bedarf, ein Widerspruch obwalte. Denn das Mittel ist hier ganz und gar zum Zeichen geworden, welches nur die Idee offenbart. Der dramatische Darsteller aber formt immer nur eine gegebene Persönlichkeit zu einer andern um, er schafft aber nicht Stoff und Inhalt zugleich, er kann also nicht in jedem Punkte das Zeichen seiner Souverainität aufpflanzen, wie der Maler, welcher es nur mit dem Schein der Körperlichkeit, die er von Grund aus schafft, zu thun hat. Wie weit also auch der Schauspieler seine besondere Individualität durch die Maske, Haltung und Bekleidung zum Ausdruck einer dichterischen bezwinge, er kann doch die erstere nicht völlig umschmelzen und aus diesem Prozeß eine absolut andere, nur aus der Anschauung des Charakters hervorgegangene gewinnen. Nach dieser Seite hin muß also der Darsteller gegen den Maler seine Waffen strecken. Ein Lear, Macbeth, Faust, Mephistopheles und Romeo, eine Iphigenia, Gretchen, Julia des genievollen Malers müssen daher die sinnliche Erscheinung dieser Figuren auch des begabtesten und in alle Geheimnisse seiner Kunst eingeweihtesten Schauspielers hinter sich zurücklassen. Der erstere wird diese ewigen Persönlichkeiten ganz in die Erscheinung entlassen, letzterer nur die eigene Persönlichkeit ihnen annähern können.

Der Grundton des Charakters.

Aber während der Maler nur auf die Verewigung des Moments einer Persönlichkeit gewiesen ist, so beginnt des Schauspielers wahre Thätigkeit eigentlich erst recht mit dem Augenblick, wo

die sinnliche Gestalt fertig vor uns steht. Diese ist nur die Vorhalle des Tempels. Der Charakter enthüllt sich nur im Werden. Ton und Gebärde entfalten sein Pathos. Hier beginnt also auch die eigentliche That des Darstellers. Die sinnliche Erscheinung weist nur auf die tiefere Offenbarung hin und hat in der dramatischen Kunst nur die Bedeutung, den Zuschauer für dasjenige Pathos zu stimmen, welches sich durch das Drama selbst entwickelt. Das Wort malt den Charakter; dies dringt durch den Ton an unser Gemüth. In ihm soll sich also zuerst die bestimmte Gemüthswelt der darzustellenden Individualität offenbaren. So wie die Maske und die Haltung uns die festgewordenen Züge und den geistigen Ausdruck in der Leiblichkeit zeigen, welche uns als ein Resultat der ganzen Lebensbewegung entgegentreten, so hat auch der bestimmt ausgeprägte Ton die Innerlichkeit des Charakters vor uns aufzuschließen. Wir bezeichnen dies als den Grundton der Individualität, durch welchen die Seele sich noch auf eine eindringlichere Weise ankündigt, als in der Physiognomie und in der Haltung. Im Grundton, welcher als der festgewordene, gleichsam durch die ganze Geistesbewegung des Individuums erzeugte Accent erscheint, setzt sich mithin das durch die schweigende Gestalt verleiblichte Bild des Charakters im Element der Rede fort. Er begleitet daher auch, wie die Maske, das Individuum durch den ganzen Verlauf seiner Gemüthsbewegung hindurch. Wie durch die heftigsten Affekte der festgewordene Ausdruck des Gesichts hindurchscheint, so muß auch der Grundton durch alle Phasen der Charakterdarstellung hindurchklingen. Schon in der Abhandlung vom Tempo, im ersten Theile, zeigten wir, daß sich dasselbe, je nach der Individualität modificiren müsse. Dies Gesetz gilt in noch viel bestimmterem Sinne vom Ton. So wenig ein allgemeiner Mensch, sondern ein ganz konkretes, von bestimmten Leidenschaften und Interessen bewegtes, einem bestimmten Kreise angehörendes Individuum vor uns auftritt, so wenig darf sich der Darsteller mit seinem natürlichen Grundtone begnügen, sondern muß diesen stets zu einem Träger

desjenigen Charakters umformen, den er uns versinnlichen will. Gewiß gehört die Lösung dieser Aufgabe zu den schwierigsten der ganzen dramatischen Darstellung. Denn sie beruht sowohl auf einer großen Biegsamkeit und Elasticität der Stimme, als noch mehr auf dem Vermögen, das innerlich angeschaute Charakterbild unverrückt festzuhalten. Wir bezeichnen einen solchen specifischen Grundton dann in gleichem Sinne als charakteristisch, wie die Physiognomie und die Haltung.

Der Grundton muß sich nun zunächst in der Kraft offenbaren, die allgemeine Kategorie, welcher der Charakter sich einordnet, die Lebenssubstanz desselben auszudrücken. Die besondern Modulationen des Tons gehen erst aus den vermittelst der Rede sich entfaltenden Gedanken und Affekten des Charakters hervor. Der charakteristische Grundton wirkt aber insofern, gleich der Maske und Haltung, symbolisch, als er eine innere Verwandschaft mit der Natur des vor uns erscheinenden Individuums ausdrückt, nur daß er eine noch tiefere und durchsichtigere Offenbarung des Charakters ist, als Maske und Haltung. Individualitäten, welche im Wesentlichen auf einer und derselben allgemeinen Lebenssubstanz und Weltanschauung ruhen, werden daher auch einen im Wesentlichen gleichen Grundton erhalten, denn die Unterschiede zeigen sich erst in der besondern Entwickelung des Charakters. So wird der Grundton der Sappho, Phädra und Iphigenia, unabhängig von der sehr verschiedenen Gemüthsstimmung, welche die besondern Schwingungen des Grundtons abbilden, im Wesentlichen ein und derselbe sein können. Alle drei sind ideale Gestalten der griechischen Welt, aus welchen uns daher die volle Schönheit des Tons, die ganze Fülle des edelsten Wohllauts, dessen die menschliche Stimme fähig ist, entgegenströmen soll, als ein Abbild des idealen Lebens, dem diese Charaktere angehören. Dagegen wird innerhalb dieses gemeinsamen Grundtons der Grundton der Phädra und Sappho noch eine nähere Verwandschaft zeigen, als der Grundton beider mit der Iphigenia. Der Grundton der beiden erstern wird ein leiden-

schaftliches Kolorit haben, eine gewisse Gluth ausstrahlen müssen, welche uns in den Abgrund einer Leidenschaft blicken läßt, in der Iphigenia wird die plastische Schönheit des Tons vorwalten, welche die sittliche Größe derselben abbildet. So haben wir oben im Abschnitte von der Stärke und Schwäche des Tons von jenen mächtigen Stimmen gesprochen, die keine Kunst völlig ersetzen kann und welche den Grundton derjenigen Gestalten bilden müssen, in denen das heroische Princip vorzugsweise verkörpert ist. Theseus und Macbeth werden, obwohl ganz verschiedenen weltgeschichtlichen Stufen angehörend, sich doch in Rücksicht des Grundtons sehr verwandt sein. Eine gleiche Verwandschaft des Grundtons zeigen uns Desdemona und Imogen einerseits und Klärchen in Egmont und Gretchen in Faust andererseits. In den Erstgenannten hat er die sittliche Grazie des Gemüths und die hingebende Sanftmuth, in den Letzteren die volle Innigkeit wesentlich naiver Naturen abzuspiegeln. So wird der Grundton Marinellis und des Karlos im Clavigo eine gewisse Verwandtschaft zeigen. In beiden soll er das Abbild des geschliffenen, profanen Verstandes zeigen; in Marinelli wird er noch die Färbung einer gemüthlosen Glätte annehmen. Man wird es diesem Grundton anfühlen müssen, daß er sich zu Schwingungen des Affekts nicht zu steigern vermag. Die Accente werden wie flache Wellen erscheinen, welche oft kaum ihre leise Bewegung verrathen, geschweige denn sich zu gewaltigem Wellenschlag erheben können. So verwandt einerseits der Grundton Franz Moors und Richards III. erscheinen mag, insofern er, gleichsam durch die dämonische Bosheit völlig ausgehöhlt, das Abbild einer bis zum Hohn über alles Sittliche gesteigerten Natur geben soll, so erheben Richard III. doch die großen Verhältnisse zu ganz andern Schwingungen und geben seinem Grundton eine viel intensivere Haltung als Franz Moor. Die in Franz Moor zu einer fratzenhaften Sophistik zusammengeschrumpfte diabolische Energie Richards schränkt auch den Grundton nach diesem Maaßstabe ein. Wie gewisse Gestalten ohne jenen metallhal-

tigen Grundton, aus dem die intensive Stärke einer heroischen Natur zu uns spricht, nicht ihrem Wesen gemäß völlig versinnlicht werden können, so auch die vorzugsweise idealen, d. h. von der Gewalt übersinnlicher Anschauungen und Empfindungen getragenen Individualitäten, nicht ohne denjenigen Grundton, welcher durch seine Geistigkeit uns die Wahrheit ihres Pathos abspiegelt. Aus dem Grundton des Marquis von Posa soll die Energie eines idealen Gemüths auf uns eindringen; er wird vielweniger des körnigen, vollen Klanges der heroischen Naturen, als jenes vom Adel des Geistes gleichsam durchzogenen Accents bedürfen. Dahin gehören, beschränkt natürlich durch ihre individuelle Verschiedenheit wie durch die Verhältnisse, Fernando im standhaften Prinzen und Hamlet. Alle sind von dem ganzen Adel des Geistes erfüllt, der den Menschen in allen Lagen über das Gemeine emporhält*). Auch der in sich gebrochene Hamlet zeigt uns immer diejenige Geistesart, welche wir uns auch von den Schwingen der edelsten politischen und religiösen Begeisterung emporgetragen denken können. Dies entscheidet aber allein über den Grundton. Daß Hamlet im tiefen

*) Es war der wesentliche Vorzug des leider so früh der Kunst entrissenen P. A. Wolff, den idealen Naturen diesen specifisch geistigen Grundton mitzutheilen, wodurch sie sich sogleich bei ihrem Erscheinen als Menschen von ungewöhnlichem Geistesadel ankündigten. Wolffs schwaches, nicht eigentlich metallhaltiges Organ verbot ihm Charaktere, welche das heroische Princip repräsentiren, zur Darstellung zu wählen; aber der geistreiche Accent, welchen er den idealen Gestalten einzuhauchen wußte, versetzte uns immer in diejenige Stimmung, in der wir uns einer ächt menschlichen Persönlichkeit gegenüber befinden sollen. Darauf beruht, wenn man sich die besondere Geistesart dieses ausgezeichneten Künstlers vergegenwärtigt, der ungetheilte Erfolg, den er sich in dem gedachten Rollenkreise erwarb. Wer Wolff oft gesehen, wird mit uns darin einig sein, daß er gerade vermöge dieses specifisch geistigen Grundtons auch Charakteren des gewöhnlichen Lebens eine gewisse Idealität mitzutheilen wußte, welche uns stets wohlthuend berührte. Möchte diese Auffassung dazu beitragen, das Bild dieses darstellenden Künstlers wieder einmal lebendig zu vergegenwärtigen und den Leser zur vollen Reproduktion seiner edlen Persönlichkeit zu nöthigen.

Bewußtsein des Widerspruchs seiner Persönlichkeit und seiner Aufgabe mit einer tiefen Trauer verhängt ist, giebt diesem Grundton nur seine Modifikation, während aus der Rede des von großen Gedanken geschwellten Posa das Feuer eines göttlichen Menschen strahlen soll. Es kommt daher, wie aus diesen Beispielen erhellt, zuerst wesentlich darauf an, die allgemeine Kategorie zu finden, welcher der darzustellende Charakter angehört und die in ihren Grundzügen, ihrer allgemeinen Geistesart verwandten Gestalten zusammenzuhalten, um zugleich die Modifikation, die besondere Färbung, welche der Grundton fordert, herauszufinden. Es würde für den Darsteller von großem Gewinn sein, wenn er sich eine Reihe von Charakteren nach ihrer allgemeinen Verwandtschaft gruppirte und zugleich auch die Nüance des Grundtons zu bestimmen versuchte, welche derselbe, je nach der besondern Individualität, erfahren muß. In einem zur Bildung des Schauspielers bestimmten systematischen Unterrichte würden Aufgaben der Art unerläßlich sein, weil sie die Auffassung der dichterischen Persönlichkeiten unendlich schärfen und den Sinn immer auf die Individualisirung des Allgemeinen hinlenken. Damit würden sich praktische Uebungen verknüpfen müssen, um auch das innerlich Angeschaute zu versinnlichen. Zunächst würden allgemeine Charaktergegensätze in ihren mit großen Zügen gezeichneten Unterschieden durch den Grundton auseinander zu halten sein. Der Künstler hätte demnach hier die Aufgabe, zu den einzelnen großen Kategorien der heroischen Charaktere, der Bösewichter, der antiken und modernen Gestalten von rein idealem Gepräge, der begeisterten, liebeglühenden, ritterlichen Jünglingsnaturen, der besonnenen, auf die weltlichen Interessen gerichteten männlichen Charaktere den charakteristischen Grundton zu finden und dann zu den mannigfaltigen Abstufungen dieser Kategorien fortzugehen, um auch noch die verschiedene Farbengebung, innerhalb der festen Umrisse, durch das nüancirte Kolorit des Grundtons abzubilden. Denn die allgemeinen Kategorien gleichen der Zeichnung, welche aber eine unendliche Mannigfaltigkeit des Kolorits frei läßt.

Der Grundton verleiht demnach überhaupt der ganzen Persönlichkeit die bestimmte Farbe ihres Gemüths und erscheint als eine wunderbar tiefe Offenbarung aller Lebensfaktoren, welche sich in die Einfachheit des Tons zusammenfassen. Je bestimmtere Farbe der Grundton eines Charakters zeigt, desto anschauungsreicher wirkt er auch. Der Grundton bringt uns daher das Pathos des Charakters, ja selbst die ganze Lebensstimmung zuerst nahe, und erzeugt in uns dadurch die entsprechende Disposition für den ganzen Verlauf des Charakters. Der Grundton sichert daher auch zunächst die künstlerische Wirkung der ganzen Darstellung. Ein farbloser Grundton, der uns keine Illusion erregt, erschwert es dem Darsteller, uns für diejenige Welt zu stimmen, welche der Charakter hervorrufen soll, ein falscher Grundton aber widerstrebt, bei aller Kunst im weiteren Verfolg der Entwickelung, dem Glauben an die Wahrheit des Ausdrucks und hindert einen völlig reinen Genuß. Nur vermittelst des Grundtons wird in aller Mannigfaltigkeit der Situationen, des Wechsels der Empfindungen, dennoch immer die Einheit des Charakters anschaulich erhalten.

Indem der Grundton der bestimmte Boden ist, aus dem sich die verschiedenen Modulationen des Tons, als Ausdruck für die besondern Empfindungen und Affekte erheben, so sind diese niemals farblose Bilder allgemeiner Seelenzustände, des Stolzes, der Liebe, der Wehmuth, des Grolls, der Schwermuth, des Hasses, sondern immer Offenbarungen eines ganz individuellen Lebens. Dadurch werden die Affekte alle erst Lebensäußerungen eines konkreten Charakters, deren Darstellung sich immer nach der Besonderheit des Grundtons bis in die leisesten Uebergänge abschattet. So viele Lebensbedingungen auch die Prinzessin und Leonore Sanvitale im Tasso mit einander theilen: Vornehmheit der Geburt, Bildung, Alter, Nationalität, den Glanz des geistreichsten Hoflebens, so muß ihnen doch die ganz entgegengesetzte Gemüthsrichtung einen durchaus unterschiedenen Grundton in der Darstellung schaffen. In Leonore Sanvitales Grundton wird, bei aller Grazie des Verstandes,

ein gewisser profaner, verweltlichter Charakter walten, der Grundton der Prinzessin muß die nach innen gewandte, von der Welt abgekehrte Richtung des Gemüths offenbaren, der wir eine tiefe, aber doch zugleich von Schmerz durchzogene Seelenhaftigkeit anfühlen wollen. Den Gegensatz dieses Grundtons würde nach einer Seite Porzia im Kaufmann von Venedig bilden. Auch hier sehen wir durch und durch Seele, Gemüth, aber eine zur vollen Versöhnung, zum heitersten Frieden in sich durchgedrungene Natur, welche auch darum von Humor sprüht. Aber man wird es diesen Blitzen des Humors anfühlen müssen, daß sie einer ächt liebenswürdigen und zugleich tiefen Natur entspringen. Dies hat der Grundton zu versinnlichen, der gleichweit von einem oberflächlich heiteren Tone, der uns eine gewisse Trivialität des Sinnes und des Gemüths verräth und von einer durch das Geschick und die Welt verwundeten Seelenhaftigkeit des Tons entfernt sein soll. So soll der Grundton in Goneril und Regan uns die marmorherzigen Geschöpfe verrathen, er muß also jene eisige Gemüthslosigkeit abspiegeln, ohne doch jemals ins Unedle oder Gemeine zu fallen. Auch im Leben trifft uns bisweilen ein so herzloser Ton, der uns das Gemüth im Innersten zusammenzieht und uns jede Annäherung unmöglich macht. Aus solch einem Kaliber, nur durch die Kunst veredelt, muß der Grundton dieser herzenshärtigen Wesen geformt sein. Eine Darstellung, in welcher sich nicht schon im Grundtone an sich, unabhängig von dem Inhalte der Rede, der Gegensatz der liebenden und bis zur Verletzung wahren Kordelia hervorhöbe, würde völlig hinter den Ansprüchen unserer Phantasie zurückbleiben. Leiht ja doch der Dichter selbst nicht ohne Absicht der Kordelia den sanften Wohllaut des Tons als ein schönes Abbild ihres Gemüths.

Die Durchführung des Charakters.

Maske, Kostüm, Haltung und Grundton stellen ein festes Bild des Charakters vor uns hin. Dies von dem Darsteller entworfene

Bild aber soll sich auch in seiner Wahrheit bewähren. Der Charakter soll sich also zu dem *machen* und *entwickeln*, was er in seinem ersten Erscheinen verheißt. Dies leistet die *Durchführung des Charakters*. Wir begreifen darunter ganz allgemein die Entfaltung der ganzen Individualität nach allen ihren vom Dichter gegebenen Richtungen und Lebensäußerungen, so daß dadurch ein volles Leben in die sinnliche Erscheinung tritt, welches mit der Kraft der Naturwahrheit auf uns wirkt, während es uns zugleich mit den Forderungen unserer idealen Natur versöhnt. Wir haben im allgemeinen Theile bereits aus dem Begriffe das dreifache Verhältniß des Darstellers zu den Charakteren gefaßt und die jedesmalige Aufgabe des Künstlers daraus abgeleitet. Dies voraussetzend wenden wir uns zu dem Wesen der Durchführung selbst. Die ideale Anschauung, welche wir ihrem Wesen nach erörtert, hat den einfachen Lebenspunkt in die Anschauung gehoben, aus welchem der Charakter sich organisch gestaltet. Sie ist das Resultat einer Vertiefung in die Idee des ganzen Kunstwerks und in die Beziehungen aller einzelnen Individualitäten. Dies der Phantasie übergebene Bild des Charakters soll nun in die Wirklichkeit entlassen und durch alle Phasen seiner Bewegung, als ein in sich einiges Leben, erhalten werden. Demnach stellt sich zunächst als die absolute Bedingung jeder Durchführung des Charakters die Nothwendigkeit heraus, alle Seelenbewegungen der Individualität und die ganze Summe aller Wirkungen, welche die Ereignisse und Begebenheiten im Gemüthe der Persönlichkeit hervorbringen, mit einander zu *vermitteln*. Der absolute Feind aller Charakterdurchführung ist mithin die *Isolirung*, weil sie das Band des Lebens zerreißt und die künstlerische Stimmung in uns zerstört.

Jede Situation eines Charakters soll mithin als ein Resultat der vorhergegangenen Bewegung erscheinen und in diesem Sinne durch Ton, Gebärde und Haltung verleiblicht werden. Diese Vermittelung ist nun doppelter Art, einmal die Vermittelung aller Gemüthszustände in den Scenen, während welcher der Charakter sich

vor unsern Augen entfaltet, zweitens die Vermittelung, welche auch das Leben des Charakters in den verschiedenen, von einander getrennten Scenen so mit einander verbindet, daß jedes folgende Erscheinen des Individuums uns dasselbe zugleich als ein Resultat der vorhergegangenen Scenen darstellt. Es darf also durch die Entfernung der dramatischen Figur nichts von ihrem innern Leben verloren gehen, sondern ihr nächstes Auftreten hat uns sogleich den Gemüthszustand zu enthüllen, der sich aus der Fortentwickelung mit Nothwendigkeit in ihr erzeugt hat. Dadurch allein heben sich die zeitlichen Unterbrechungen der Lebensäußerungen zu einem organischen Leben auf. Ohne diese Vermittelung sieht der Zuschauer nur Scenen ohne wahren Zusammenhang, vereinzelte Gemüthsbewegungen ohne ein individuelles Leben.

Die erste Vermittelung verbindet die einzelnen Reden des Charakters, in denen sich derselbe während seiner Anwesenheit auf der Bühne offenbart, zu einer lebendigen Einheit, indem jede folgende Rede immer als Ergebniß der gesammten Wirkung erscheinen muß, welche durch die Mithandelnden auf das Individuum hervorgebracht worden ist. Während also der Charakter durch das lebendige Wort seinen direkten Antheil an der Handlung zeigt, so sollen uns die Augenblicke seines Schweigens, in denen er die Rede der mithandelnden Personen nur mit Antheil begleitet, das Werden seiner Gemüthsstimmung enthüllen und den Uebergang zu den nächsten Lebensäußerungen in der Rede vermitteln. So muß sich also der Charakter ununterbrochen als ein Resultat aller auf ihn einwirkenden Elemente darstellen. Die aus dem Ganzen der dramatischen Handlung sich für den einzelnen Charakter ergebende Gemüthsstimmung ist der Faden, an welchem sich auch die Rede verläuft und den sie immer wieder aufnimmt. Ohne die Vermittelung der einzelnen Reden des Dialogs durch Ton und Gebärde zu versinnlichen, erscheinen dieselben nur wie abgerissene und äußerlich mit einander verknüpfte Fäden, nicht aber als ein sich fortspinnender Lebensfaden.

Die zweite Art der Vermittelung verbindet das wiederauftretende Individuum mit dem Momente, wo wir es verlassen haben. Hier ist also die Aufgabe des dramatischen Künstlers, diejenige Stimmung, welche indessen im Gemüthszustande des Individuums eingetreten ist, auch in der ganzen Persönlichkeit so zu versinnlichen, daß wir auf einen Schlag die durch die vorangegangenen Entwickelungsmomente bedingte Lebensgestaltung des Charakters auch in der bestimmtesten Form vor uns sehen. Alles, was epochemachend im Leben des Menschen auftritt, hat auch eine Veränderung seines Denkens und Empfindens zur Folge. Im Leben erscheint freilich der einzelne Mensch oft nicht darauf vorbereitet, eine Katastrophe auch wirklich in dem Sinne zu durchleben, wie es ihre Bedeutung fordert. Seine Persönlichkeit ist dann dem Geschicke, das ihn trifft, nicht gewachsen, er bleibt in seinem ganzen Verhalten hinter demselben zurück. Triviale Charaktere haben gar keine Epochen, weil es ihnen überhaupt an Vertiefungsfähigkeit fehlt, die Ereignisse auf ihr Gemüth, ihre Gesinnung umgestaltend wirken zu lassen. Was einer tiefen Natur zu einem Wendepunkte für das ganze Leben wird, was oft ihre ganze Weltanschauung umgestaltet, ihr Gemüth bricht, ihre Lebensbahn verändert, das läßt einen seichten Charakter entweder ganz ungestört oder die Bewegung kräuselt nur die Oberfläche desselben. Ein Ereigniß und Erlebniß arbeitet daher nur diejenige Stimmung heraus, zu der der Mensch seiner Natur nach disponirt und vorbereitet ist. In der ächten Poesie, welche die im Leben oft kraftlos auseinanderfallenden Elemente des Daseins zu einer innern Einheit verknüpft, ist der Charakter auch immer der Katastrophe gewachsen, ihre Kraft reicht so weit, als die Individualität, ihrer ganzen Natur nach, dieselbe zu erleben und in ihren Wirkungen zu erfahren fähig ist. Wir können also an dem dichterischen Charakter gleichsam den Ton der Scala ermessen, bis zu welchem ein Erlebniß seine Lebensstimmung steigern oder herabdrükken wird. Dieser Ton der Gemüthsscala, der weit über das gesprochene Dichterwort hinausliegt und welche nur die schöpferisch im

Kunstwerke mitlebende Phantasie in ihrer ganzen Schönheit und Bestimmtheit in sich wiederklingen zu lassen vermag, dieser Ton soll durch den ächten dramatischen Künstler in seiner vollen Energie auf uns eindringen und uns gewissermaßen den Grad ermessen lassen, bis zu welchem das Gemüth in seiner Tiefe erzittert ist. Welch eine Welt ist in Julias Seele zwischen dem ersten Zusammentreffen mit Romeo und ihrem Erscheinen am Anfang des zweiten Akts aufgegangen! Der ganze Frühling ihres innern Lebens ist indessen gezeitigt worden. Die verschlossene Knospe ist durch den Strahl der Liebe völlig aufgebrochen und hebt sich der Sonne in voller Pracht entgegen. Diese ungeheure Umwandlung, die Katastrophe ihres innern Lebens soll auch die Darstellerin völlig versinnlichen. Der naive, kindlich unbefangene Ton der ersten Scene, welcher die schlummernde Gewalt und Leidenschaft noch gar nicht verrieth, ist dem Tone gewichen, aus welchem eine schwellende Empfindung zu uns spricht. Aus diesen Tönen ahndet der Hörer jene Herzensgewalt, welche das volle Gemüth für das ganze Leben ergriffen hat. Wenn sich auch das kindliche Wesen des ersten Akts nicht ganz verleugnet, so scheint doch schon eine dunkle Gluth hindurch, welche den heitern Himmel röthet. Diese Epoche des Lebens soll also aus der Vergleichung der beiden gedachten Scenen in der Darstellung in voller Wahrheit und Schönheit an unsere Seele dringen. Und welch ein Unterschied wieder zwischen der Julia am Schluß des zweiten Akts und ihrem ersten Auftreten in der zweiten Scene des dritten Akts. Wir sehen nicht mehr das unruhige, bange, sehnsüchtige, halbunbefangene, halbliebeglühende Wesen; die volle Frucht ist gereift. Das Weib, in der ungebrochenen Energie des seligsten Empfindens, dem in dem Gatten das Universum persönlich geworden ist, steht vor uns. Jetzt soll uns die Darstellerin die in der Poesie der Liebe schwelgende, aber zugleich von jeder schwächlichen Sentimentalität freie, die durch die Fülle des Lebens zur Dichterin erwachte Julia enthüllen. Es ist ein Moment des vollen gesättigten Daseins, das nicht ahndet, wie nahe der Blitzstrahl ist, der

es treffen soll. Diese von uns angedeuteten Epochen des innern Lebens hat mithin die dramatische Darstellung in ihrer ganzen Bestimmtheit gegen einander abzugränzen und doch zugleich so mit einander zu vermitteln, daß in dem Leben der vorangegangenen die folgende schon eingehüllt ist. Leistet die Darstellung dies nicht, so erscheinen uns in diesen verschiedenen Katastrophen nur zufällige Sprünge einer Individualität, welche für unsere Anschauung nie ein organisches Leben gewinnt.

Man stelle sich ferner Lear vor, wenn er im zweiten Akt schon als ein halb Verbannter vor Glosters Pallast anlangt. Das ungeheure Erlebniß des ersten Akts und die Abreise Regans müssen auch ihre Spuren in dem Gemüthe des Greises hinterlassen haben. Lear muß als eine schon gebrochene Natur vor uns stehen. Die großartige Ruine hat ihren Stützpunkt fast gänzlich verloren, wir sehen ihrem völligen Einsturze mit grauenhafter Gewißheit entgegen. Ein Darsteller, der uns das Erscheinen nicht so vermittelte, nicht den gewaltigen Umschwung, den sein Gemüth erfahren, in dem düstern Antlitz, worauf die Arbeit der Seele bereits ihre Furchen gezogen und in dem Tone offenbarte, aus dem ein nur mühsam sich sammelnder Geist spricht, würde den Faden dieses Lebens zerreißen. Ein Wallenstein, dem man, nach der ersten Rückkehr von dem mit heroischem Selbstgefühl unternommenen Gange, um die aufrührischen Truppen zum Gehorsam zurückzubringen, nicht die gewaltige Katastrophe anfühlte, welche er erlebt, indem er zum erstenmale seine Allgewalt hat scheitern sehen, aus dem dieser Wendepunkt seines Geschicks sich nicht in dem umwölkten Antlitz und dem zur alten Festigkeit und Zuversicht sich zwingenden Tone verräth, hat die höchste Aufgabe des Dichters nicht gelöst. Ein Macbeth, dem man in den Auftritten nach dem Morde des Königs nicht den fieberhaften Wahnsinn, der sich seiner wachsend bemächtigt, und, nach den trügerischen Zaubersprüchen im vierten Akt, die bis zur Verrücktheit sich steigernde Selbstübertäubung des zerstörten Gemüths anfühlte, würde dem Bilde des Dichters durchaus nicht ent-

sprechen. Diese Beispiele werden die Bedeutung derjenigen Vermittelung anschaulich gemacht haben, welche die großen Wendepunkte in der Entwickelung des Charakters mit einander zu einem organischen Leben verbindet und die Katastrophen des Pathos so versinnlicht, daß in der wiederauftretenden Gestalt die ganze, indessen durchlebte Gemüthsveränderung als ein Resultat verkörpert vor uns steht.

Die Elemente zur Durchführung des Charakters.

1. Das stumme Spiel.

Nach der Begriffsbestimmung der beiden, alle Bewegung des individuellen Lebens in sich fassenden Formen der Vermittelung bleibt uns noch übrig, die Mittel zu untersuchen, durch welche diese höchste Aufgabe des darstellenden Künstlers in der Durchführung des Charakters verwirklicht wird. Da die Vermittelung das innere Leben der dichterischen Persönlichkeit als einen ununterbrochen sich entwickelnden Prozeß vor uns werden lassen soll, das Pathos des Charakters sich aber nur in den beiden Formen der Gebärde und des Tons dramatisch darstellt, so haben wir auch in ihnen die großen Kräfte, durch welche ein von der Phantasie erzeugter dichterischer Charakter uns ganz in den Kreis seines individuellen Lebens zu bannen vermag. Beide ergänzen sich aber ununterbrochen, um die innere Welt der Persönlichkeit zu offenbaren. Dasjenige Element, worin der Charakter sich während der Scene mit allen andern Figuren der Scenen vermittelt, wodurch er den Faden seines innern Lebens während der Reden der andern Personen ununterbrochen fortspinnt, ist das stumme Spiel. Das Element, worin sich das intensivste Leben des Charakters aufthut, worin sich gleichsam das ganze Pathos wie in eine Spitze zusammennimmt, ist der ethische Accent. Beide vollenden die allseitige Vermittelung des Charakters in sich und mit dem Ganzen. Durch sie ist also die Durchführung der dichterischen Individualität beschlossen.

In jeder dramatiſchen Geſtalt muß ſich in jedem Augenblick das individuelle Leben aller andern Geſtalten, welche mit demſelben das Ganze der Scene bilden, ſo reflektiren, daß daraus der beſondere, in der Natur des Charakters und der Situation bedingte Antheil und die individuelle Gemüthsbewegung derſelben ſichtbar wird. Dies leiſtet das ſtumme Spiel des Darſtellers. Seine abſolute Bedingung iſt mithin, daß der darzuſtellende Charakter ſtets in ſeinem richtigen Verhältniſſe zu allen andern Perſonen aufgefaßt und daraus die Wirkung ermeſſen wird, welche durch ſie auf denſelben hervorgebracht werden muß. Das ſtumme Spiel ſetzt alſo eigentlich immer die lebendige Handlung ſchweigend fort und zeigt uns das Individuum ſtets als ein nothwendiges Produkt der konkreten Verhältniſſe. Ohne das ſtumme Spiel giebt es daher nur vereinzelte Reden, welche abgebrochen und wieder aufgenommen werden. Das ſtumme Spiel vermittelt ſie erſt zu einem zuſammenhängenden Ausdruck des individuellen Lebens, denn es zeigt gleichſam den rothen Faden, der durch das Geflecht aller Situationen des Charakters hindurchgeht. Im ſtummen Spiel vereinigen ſich mithin alle Elemente der körperlichen Beredtſamkeit, um den Eindruck zu reflektiren, welcher auf den Charakter durch die Handlung und die Reden der Mitſpielenden hervorgebracht worden iſt.

Das ſtumme Spiel vermittelt nun zunächſt das Pathos der unterbrochenen Rede mit der wiederaufgenommenen. Dadurch erſcheint die letztere in ſich motivirt und als ein wirkliches Glied in der Kette des Dialogs. Das ſtumme Spiel ſichert mithin den Darſteller davor, den Charakter ſelbſt in keinem Augenblicke fallen zu laſſen, indem es ihn nöthigt, denſelben ſtets in ſeiner Phantaſie feſtzuhalten und fortzuſpinnen. Der Ton, mit welchem die nächſte Rede einzuſetzen iſt, kann daher nur mit voller Wahrheit aus der Illuſion gefunden werden, mit welcher ſich der Schauſpieler innerhalb ſeiner Rolle bewegt. Dieſe Illuſion erzeugt aber das ſtumme Spiel, ſo wie umgekehrt daſſelbe auch die Illuſion wieder mit hervorbringen hilft. Dieſer ununterbrochene Reflex der Reden der

mithandelnden Personen ist von dem Darsteller mit um so größerer Sorgfalt durch das stumme Spiel zu versinnlichen, als sich diese Region größtentheils nur dem feinorganisirten Zuschauer erschließt, und für den klingenden Beifall wenig Ausbeute gewährt. Hier beginnt also auch der eigentliche Kultus des Künstlers, der sich über seine Aufgabe vergißt und ganz in seinen Charakter aufgeht. Die Vernachlässigung des stummen Spiels ist daher allemal ein vorlautes Heraustreten des individuellen Selbst, das den Lebensfaden seiner Rolle eigentlich zerreißt, um ihn nachher durch das Wort, welches ihm der Dichter in den Mund legt, äußerlich wieder anzuknüpfen.

Am schwierigsten wird natürlich die Aufgabe des stummen Spiels zu lösen sein, wenn es uns eine wachsende Bewegung des Innern während der Rede eines Andern offenbaren soll, welche sich als Resultat wieder in das Wort zusammenfaßt. Hier muß also das stumme Spiel den Uebergang des Pathos vermitteln und den Affekt, in welchen der Charakter nachher ausbricht, rechtfertigen. Wir erinnern z. B. an Clavigo während der Erzählung des Beaumarchais. Der Darsteller des Clavigo hat hier durch sein stummes Spiel ein ganzes Seelenleben zu enthüllen. Clavigo geht von dem Zustande der arglosesten Ruhe eines theilnehmenden Hörers durch alle Töne bis zur äußersten Bewegung des Gemüths fort. Und in dieser ganzen Scala soll nicht nur kein Ton übersprungen, sondern jeder an den andern so gebunden werden, daß man dem so eben angeschlagenen noch in dem nächstfolgenden in der Phantasie mitklingen hört. So durchläuft Clavigo die Stadien einer gespannten, aber zunächst nur theoretischen Aufmerksamkeit, einer peinlichen Spannung, einer sichtbaren Verwirrung bei dem Streben, sie zu bewältigen, und einer Zerrüttung der Seele, worin er selbst den Antheil an dem letzten Abschnitte der Erzählung verliert und nur noch in sein zerstörtes Gemüth hineinschaut, bis er sich endlich in abgebrochenen Reden Luft macht. Die ganze Scene ist auch, unabhängig von der wirklichen Darstellung, für jeden Schauspieler

ein großes Studium. Wir gedenken ferner der Iphigenia, dem Oreſt gegenüber (Akt 3, Scene 1), während der erſchütternden Erzählung des Muttermordes. Das ſchon durch die Vorhergänge höchſt geſpannte Gemüth der Iphigenia ſteigert ſich von der aufgeregteſten Theilnahme bis zu einem zwiſchen Grauen, Mitleiden und Entſetzen mitten inne ſchwebenden Zuſtande, in welchem die nächſte Rede ein der Auflöſung nahes Gemüth ankündigt. Ohne daß dieſe Gewalten alle durch das ſtumme Spiel auf uns eindringen, erſcheinen die der Erzählung folgenden Worte, wenn auch mit dem richtigen Ausdruck geſprochen, ohne Wahrheit. Und welch eine Umwandlung der Seele ſoll uns Iphigenia offenbaren, während der Erzähler ſich ſelbſt als Oreſt zu erkennen giebt! Hier geht die ängſtlich aufgeregte Spannung in ein ſeliges Entzücken über, welchem die Seele faſt erliegt. Das Wort: Ich bin Oreſt, trifft wie ein Blitz, der die Nacht der Seele erhellt. Dem ſtummen Spiel der edlen Geſtalt muß man den Jubel des Herzens, den Trieb, ihn in das Wort zu faſſen, und die dankbare Hingebung an das Walten der Götter gleichzeitig anfühlen. Das Gemüth arbeitet ſich erſt zu jenem erhabenen Erguß hindurch, durch welchen in der folgenden Rede die edle Natur Iphigeniens die gewaltigſte Wendung ihres Geſchicks verklärt *). Auch dies wird in der Darſtellung einſam daſtehen, wenn uns das ſtumme Spiel nicht völlig darauf vorbereitet hat.

Je beſtimmter die einzelnen Reden im Dialog auch zugleich einen Akt in der Entwickelung des Pathos bezeichnen, deſto gebieteriſcher wird die Vermittelung durch das ſtumme Spiel gefordert, weil nur dadurch das Lebensband des Charakters zuſammengehalten werden kann. Wir verweiſen auf die beiden großen Scenen

*) Die oben gedachten Scenen gehören übrigens zu den höchſten Triumphen der Crelinger, welche darin eine ſeltene Macht des ſtummen Spiels an den Tag legt, wie ſie ſich denn überhaupt immer tiefer in dieſe großartigſte Aufgabe der Darſtellung der Iphigenia hineinlebt.

zwiſchen Othello und Jago (Akt 3, Scene 2) und zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth (Akt 1, Scene 7). In der erſteren wollen wir vermittelſt des ſtummen Spiels die allmäligen Wirkungen des Giftes ſehen, welches Jago in das Gemüth des argloſen Othello träufelt. Jeder Satz des Othello muß uns durch das die Fragen und Reflexionen Jagos begleitende ſtumme Spiel den immer ſiegreicheren Angriff auf die Ruhe des Othello zeigen. Das ſtumme Spiel iſt eigentlich das Thermometer, woran wir die erwachende Kraft der Eiferſucht meſſen. Zuerſt verräth es uns die ungeduldige Haſt der Seele, hinter das ſchlau verborgene Gedankengeheimniß Jagos zu kommen, das wie eine geſpenſtige Geſtalt auf Othello wirkt und ihn bis zur fieberhaften Spannung treibt. Dieſer folgt die auf einen Augenblick triumphirende Zuverſicht, welche aber dann einem bis zum Marke des Lebens dringenden Verdachte weicht, der wie er zuerſt Othello trifft, ihm auch die Faſſung raubt, die er dann mühſam erkämpft, während der einmal gefaßte Gedanke das Gemüth in ſeiner Tiefe aufwühlt. Dieſen, die aufgerufene Beſonnenheit fort und fort niederwerfenden Sturm des Innern ſoll uns das ſtumme Spiel vorbereitend offenbaren, bis der lebendige Ausdruck des Worts es beſtätigt. In der gedachten Scene des Macbeth ſoll dagegen das ſtumme Spiel uns die Kraft des ſittlichen Gegenhalts, welche Macbeth noch in ſeiner Seele gegen die finſtern Mächte des Ehrgeizes geſammelt hat, im Kampfe erliegend zeigen. Dieſes durch Lady Macbeths Ueberlegenheit Schritt für Schritt unterworfene ſittliche Bewußtſein ſoll uns der Darſteller in den einzelnen Stadien ſeines Unterliegens verſinnlichen. Jede Rede Macbeths iſt gleichſam eine Kataſtrophe, welche das Gemüth durchlebt. Es giebt kaum eine größere Aufgabe für das ſtumme Spiel, als dieſe Scene, weil es hier eigentlich in Macbeth den Fall der hochbegabteſten Natur durch die finſtern Mächte der Selbſtſucht und dadurch eine ewige Geſchichte zur Anſchauung bringen ſoll. Bei keiner Scene möchte daher auch der Mangel eines ergreifenden ſtummen Spiels die poetiſche Schönheit mehr zerſtören, indem

es die kurzen, nur das Stadium des Erliegens verkündenden Sätze zu vereinzelten Phrasen herabsetzt.

Jedes stumme Spiel muß aus dem tiefen Verständniß des Pathos und der Weltanschauung des darzustellenden Charakters hervorgehen. Es muß daher, so allgemein einerseits die Affekte sind, welche das stumme Spiel reflektirt, doch immer als Ausdruck des individuellen Lebens wiedergeboren werden. Daraus folgt, daß es der Natur des stummen Spiels absolut widerstrebt, allgemein gültige Gesetze für die besondern Aeußerungsweisen desselben geben zu wollen. An dem Reichthum des konkreten Lebens würde die abstrakte Regel bald genug ihre Unzulänglichkeit erfahren. An eine wissenschaftliche Entwickelung eine solche Forderung machen, wäre ein gleiches Verkennen ihrer Grenzen, als wenn eine Theorie der Strategie alle Kombinationen erschöpfen und den ganzen Reichthum der konkreten Verhältnisse in Kategorien gliedern wollte. So gut hier die Wirklichkeit durch die Fülle der Momente, welche in jedem Augenblicke berücksichtigt sein wollen, des abstrakten Gesetzes spottet, so gut weist in der Kunst der dramatischen Darstellung, welche ja immer ein volles individuelles Leben zur Stelle schafft, ein gesunder Takt die abstrakte Regel für die durch das stumme Spiel darzustellende Gemüthswelt zurück. Die Erwartung, Spannung und Freude, das Entzücken und Leiden reflektiren sich in einer Iphigenia anders, als in Desdemona, anders die erwachende Eifersucht eines Othello und eines Don Gutierre und endlich gar eines Thoren, der zur komischen Figur wird. Der Strahl des Lichts bleibt derselbe, aber die Wirkung des Lichts ist von den Objekten abhängig und von dem Auge, welches sie wahrnimmt. Ein einziger Blick, eine Handbewegung, eine Wendung des Kopfes giebt derselben Empfindung der Liebe, der Wehmuth, dem Hohne und der Bosheit einen andern Charakter, ohne deshalb den allgemeinen Charakter einzubüßen.

2. Der ethische Accent.

Während das stumme Spiel die Uebergänge der Gemüthsstimmung sinnlich vermittelt, so offenbart uns der ethische Accent die jedesmalige, aus der Summe aller Verhältnisse hervorgegangene Gemüthsstimmung im Element des Tons. Wir haben im ersten Abschnitte, welcher der Bildung der Rede gewidmet war, das Wesen des logischen und des symbolischen Accents entwickelt. Der erstere bringt den grammatischen Sinn in allen seinen Beziehungen an das Ohr, der letztere haucht dem Tone auch die ganze Fülle des geistigen Gehalts, der im Begriffe des Worts enthalten ist, ein, so daß der Hörer im Tone zugleich die Anschauung desselben überkommt. Dem symbolischen Accente zeigte sich der logische Accent untergeordnet. Beide Arten der Accente gehörten dem ersten Theile an, welcher die Bildung der Rede zu seinem Gegenstande hatte. Der ethische Accent unterscheidet sich aber von den beiden genannten wesentlich dadurch, daß er den individuellen Gemüthsausdruck des Charakters offenbart, mithin in jedem Momente uns die Individualität in ihrem persönlichsten Leben, in ihrer innersten Bewegung durch den charakterischen Geist, welchen der Künstler dem Tone einzuhauchen weiß, mit Wahrheit enthüllt. Durch den ethischen Accent tritt also erst ein individuelles Dasein, ein Gemüthszustand in der charakterischen Bestimmtheit, welche die Situation und die besondere Persönlichkeit erzeugen, lebendig vor uns hin. Der ethische Accent schließt also die eigentlichen Mysterien des Menschenlebens, die Tiefen des Charakters auf und ist die höchste That innerhalb der dramatischen Darstellung. Wenn wir auf dem Wege unserer Entwickelung öfter Gelegenheit hatten zu bemerken, daß, je mehr die Momente unserer Kunst ein inneres Leben darstellen, sie auch um so weniger durch Lehre und Unterricht dem Ausübenden mitgetheilt werden können, so gilt dies von keinem Momente mehr, als von dem ethischen Accente, weil er der höchste Schöpfungsakt in der Darstellung einer

dichterischen Persönlichkeit ist. Wir haben oben den Grundton als die durch das Element des Tons uns werdende Anschauung der Totalität des Charakters bezeichnet. Der Grundton versinnlicht also den Grundzug des Charakters, das habituelle, festgewordene Dasein, was die Griechen im eigentlichen Sinne das Ethos des Charakters im Gegensatze des Pathos genannt haben *). Wir begreifen hier unter dem ethischen Accent das aus der allgemeinen Basis des Grundtons sich erhebende individuelle Leben in allen Phasen seiner Entwickelung, insofern dies durch den Ton zur Anschauung kommt. Der Grundton erscheint also wie die Architektur, aus welcher sich der ethische Accent wie mannigfaltige Gruppen und Figuren in halb und ganz erhabener Arbeit herausheben, welche aber alle mit der in der Architektur ausgedrückten Bedeutung, dem Geist des Ganzen, im genauesten Zusammenhange stehen und erst den Sinn des Gebäudes vollenden helfen.

Indem der ethische Accent die Tiefen des individuellen Gemüthslebens aufschließt, so folgt daraus, daß sowohl der logische als der symbolische Accent ihm untergeordnet sein werden. Beide dringen nicht bis zum individuellen Ausdruck der Seele vor, weichen also an Bedeutsamkeit demjenigen Accent, welcher die Rede als eine Frucht, die aus dem Boden des Charakters erwachsen ist, dem Sinn des Hörers übergiebt. Im Verhältniß dazu hat der logische Accent nur die Funktion das angemessene Material zu liefern, welchem der ethische Accent erst die Seele einhaucht. Ohne den ersteren kann also der ethische Accent eben so wenig wirksam werden, als der Bildhauer seine Intentionen in einem demselben entschieden widerstrebenden Stoffe auszudrücken vermag. So wenig wir aber bei dem sittlichen Ausdruck einer Statue oder eines Gemäldes an den Stoff denken, der zu diesem Ausdruck verwendet worden ist,

*) Man vergleiche darüber die von Winkelmann und den Herausgebern angeführten Stellen der Alten, nebst den Erläuterungen. Werke IV. S. 363, VI. S. 89 u. f. f. und 175 u. f. f.

eben ſo wenig fällt es uns bei dem unſer ganzes Gemüth ergreifenden und es in eine beſtimmte Stimmung verſetzenden ethiſchen Accent ein, noch an den grammatiſchen Sinn des Satzes, als an die allgemeine Unterlage des charakteriſtiſchen Ausdrucks zu denken. Das Verhältniß des ſymboliſchen Accents zum ethiſchen iſt aber noch ein anderes. Der ſymboliſche Accent wird nämlich, je nach den Intentionen, welche der ethiſche Accent an die Seele bringen will, von dieſem verwendet; ſeine größere oder geringere Kraft und Ausdehnung hängt alſo von dem ethiſchen Accente ab, er entſcheidet über das Maaß ſeiner Anwendung, während der logiſche Accent immer zu ſeinem Rechte kommen muß. Ein Beiſpiel wird das richtige Verhältniß des ſymboliſchen Accents zum ethiſchen an die Vorſtellung bringen. Wenn Iphigenia in den Momenten der höchſten Kolliſion, in welche ſich dieſe reine Seele verſetzt fühlt, ſich das alte Lied der Parzen aus der Jugenderinnerung wieder zurückruft, ſo ſoll der Recitation des Liedes jene Farbe gegeben werden, welche uns ſeinen düſtern Inhalt und die in die Arbeit der Wiedererinnerung verſenkte Seele der Iphigenia heraushebt. Dies leiſtet der ethiſche Accent. Er malt alſo in dieſem Falle jene ſpecifiſche Gemüthsſtimmung der aus der Nacht der Vergeſſenheit plötzlich auftauchenden Erinnerung, in welche ſich die Seele zuletzt völlig verliert, und bringt zugleich die Bedrängniß des eignen Gemüths mit der düſtern, im Liede herrſchenden Stimmung in Einklang. Denn im Grunde erwacht doch in Iphigeniens Seele nur darum das Lied der Parzen, weil in ihr in dieſem Augenblicke mit einem geheimen Grauen der von ihr längſt überwundene Glaube an die Willkür und die Maaßloſigkeit der göttlichen Rache auftaucht, welcher ihre reine Seele in den alten Fluch des Hauſes hineinzureißen droht. Gegen dieſen düſtern Grundton des Gemüths tritt nun in dieſem Geſange der ſymboliſche Accent, welcher die einzelnen Anſchauungen durch den Ton ausmalt, zurück. Die Tonmalerei kann auf dieſem düſtern Grunde des Gemüths ihre Geſtalten gar nicht ſichtbar machen. Der ſymboliſche Accent deutet alſo

hier im Einzelnen nur an. Der ethische Accent weist also dem symbolischen Accent, welcher alle einzelne Anschauungen durch den Ton scharf abgrenzt und dem Hörer überliefert, in diesem Falle nur eine sehr untergeordnete Stelle an, weil er sonst den Charakter der Situation, also das individuelle Leben, aufheben würde. Fassen wir dagegen dieses Lied als ein lyrisches für sich bestehendes Gedicht auf, also abgelöst von dem Boden, durch welchen es an unserer Stelle seinen ganz individuellen Charakter empfangen hat, so tritt ein ganz anderes Gesetz der Recitation ein. Der ethische Accent fällt dann weg, welcher dem Liede die düstere Färbung giebt und es als eine beinahe willenlos sich der Seele aufdringende Erinnerung darstellt, und der symbolische Accent macht sich in seiner ungehemmten Kraft geltend. Der logische Accent dagegen erleidet in keinem Falle eine Veränderung, weil er die feste Basis ist, welche unabhängig von dem specifischen Charakter des Liedes nur den allgemeinen Sinn jedes einzelnen Satzes an die Vorstellung bringt. Wenn dagegen Iphigenia in der Erzählung der Frevel ihres Hauses im ersten Akt die schaudervolle That des Atreus erzählt, so soll uns der ethische Accent die von Grausen selbst Erschütterte in den Worten zeigen:

Und setzt die ekle, schaudervolle Speise
Dem Vater bei dem ersten Mahle vor.

Hier nimmt nun der ethische Accent den symbolischen Accent in seiner ganzen Kraft für sich in Dienst und führt durch die Art, mit welcher derselbe die durch die beiden Prädikate (die ekle, schaudervolle Speise) erweckte Anschauung auch dem sinnlichen Tone einverleibt, den ethischen Charakter unserer Stelle aus. Es muß also das Maaß, die Intensität der Anwendung des symbolischen Accents im Drama seine letzte Autorität von dem ethischen Accent empfangen. Daraus rechtfertigt sich auch zugleich die Stellung, welche wir im Organismus unsers Werks dem symbolischen und dem ethischen Accent gegeben haben.

Der ethische Accent hat, wie gezeigt, die Aufgabe, der Rede

diejenige Farbe zu geben, welche sie zum charakteristischen Ausdruck der bestimmten Individualität macht. Dieser Ueberschuß über den logischen Accent, wodurch das Wort zugleich mit charakteristischer Färbung auf den Hörer eindringt, ist das eigentliche Mysterium des ethischen Accents. Die größten Wirkungen, welche jemals durch die Kunst des Darstellers erreicht worden sind, haben in der schöpferischen Anwendung dieses Accents ihre Wurzel. Es ist das Schiboleth, wodurch sich die genievollen Schauspieler von den nur verständigen unterscheiden. Der Letztere trifft das Richtige immer, und ist gegen jeden positiven Angriff durch die Korrektheit verschanzt, welche Alles, was zum Verständniß der Rede gehört, berücksichtigt, welche sich auch nicht auf Verkehrtheiten und positiven Verletzungen der Schönheit ertappen läßt. Wenn wir einem Künstler den ganzen Umfang der Beziehungen entwickeln, welche eine Stelle darbietet, wenn alle diese Seiten von ihm völlig ins Bewußtsein gefaßt worden sind, so bleibt die Verwirklichung selbst vermittelst des ethischen Accents doch immer ein qualitativer Sprung, dessen Ausführung zwar durch manche Mittel erleichtert, der aber doch eigentlich nie gelehrt und durch Uebung erlangt werden kann.

Der ethische Accent wechselt nothwendig mit den Gemüthsstimmungen, welche er ausdrücken soll, ununterbrochen ab. Er giebt also zunächst den Affekten ihren eigenthümlichen Ton und vermittelt sie mit einander, so daß sie nicht als nebeneinanderstehende, sondern aus einander hervorgehende Schwingungen der Seele erscheinen. So lange der dramatischen Rede dieser Hauch noch nicht mitgetheilt worden ist, so lange tönt uns aus derselben erst ein allgemeiner Inhalt, nicht ein auf den Boden einer individuellen Empfindung gepflanzter und dadurch persönlich gewordener entgegen. Wir vernehmen also wohl aus dem Tone die Sprache des Stolzes, der Wehmuth, des Entzückens, des Zornes u. s. f., aber dieselbe verkörpert sich nicht in einer besondern Individualität, welche allen diesen Empfindungen und Reflexionen den Zusammenhalt giebt. Der ethische Accent erschafft also dem Hörer erst die Gewißheit, daß

ein beſtimmter Menſch zu uns ſpricht. Je zarter nun die Nüancen ſind, welche der Künſtler ſeinem ethiſchen Accente mittheilt, je feiner die Schattirungen deſſelben, deſto mehr ſchafft er das Allgemeine immer zur Offenbarung des Perſönlichen um. Es iſt daher eins der wichtigſten Objekte in der Bildung des Darſtellers, die Grenze zu kennen, wo der ethiſche Accent beginnt und die Herrſchaft des nur grammatiſchen und logiſchen Accents aufhört. Der junge Künſtler muß unter einer kunſtſinnigen Anleitung daher ein und daſſelbe Stück vielſeitig behandeln. Zuerſt wird er den allgemeinen Sinn und die inneren Verbindungen auffaſſen. Dazu reicht, wie wir gezeigt, der logiſche Accent aus, der Hörer vernimmt durch ihn den abſtrakten Inhalt der Rede in ihren einzelnen Theilen. Dann gehe der Darſteller an den ethiſchen Accent. Er wird demnach zuerſt den allgemeinen Charakter der Empfindungen, welche in der Rede liegen, zu ihrem Rechte kommen laſſen. Der Ton wird alſo die einzelnen Affekte klar und richtig abbilden, ſo daß ſich der Ton des Stolzes, der Verachtung, der Würde, der Zerknirſchung u. ſ. f. ſcharf gegen einander abgrenzt. Aber hiermit iſt erſt die eine Seite des ethiſchen Accents erfüllt, wozu die in dem erſten Abſchnitte entwickelten Studien und Uebungen der Stimme das Material liefern. Der ethiſche Accent ermißt ferner, wie wir gezeigt, das Maaß der Stärke, welches in den einzelnen Fällen dem ſymboliſchen Accente werden muß, er fixirt alſo auch, da er das über alle übergreifende Element des Vortrags iſt, auch das Verhältniß aller untergeordneten Momente zu einander. Der ethiſche Accent beſtimmt daher auch das Tempo, worin, wie nachgewieſen, vermittelſt der zeitlichen Bewegung zugleich der Charakter der Rede an unſer Gemüth kommt. So erſcheinen alſo alle Elemente des Vortrags, der Rhythmus, das Tempo, der logiſche und ſymboliſche Accent, als das Material des ethiſchen Accents. Dieſer iſt die innere Einheit derſelben, indem er ſie zur vollſtändigen Offenbarung ſeines Weſens verwendet.

Der ethiſche Accent, ſo unmittelbar er auch vor der Seele des

Darstellers schwebt und von ihm angeschlagen wird, ist doch allemal ein Resultat mannigfaltiger Faktoren und erhält seine Rechtfertigung erst aus der Auffassung der ganzen Summe der gegebenen Verhältnisse. Obgleich er also, wie schon bemerkt, nicht eigentlich lehrbar ist, indem er entweder auf einen Schlag oder gar nicht vor die Seele tritt, so läßt er sich doch unter der Voraussetzung der Fähigkeit des Schauspielers, das innerlich Angeschaute auch in den Ton zu bannen und den Eindruck desselben richtig zu vernehmen, durch Unterweisung unendlich ausbilden. Diese kann aber nur auf der Bildung aller derjenigen Elemente beruhen, welche zusammengenommen den ethischen Accent hervorzubringen vermögen. Der ethische Accent beschränkt sich also, wie aus unserer Entwickelung erhellt, durchaus nicht auf die Hervorhebung eines Wortes, sondern ist immer Ausdruck des ganzen Gemüthslebens. Nur indem dies völlig in den Ton übergegangen ist, hat der ethische Accent seine Aufgabe gelöst, die höchste, welche im Gebiet der Rede überhaupt von dem Darsteller gelöst werden kann.

Wir wollen diesen Begriff des ethischen Accents an einem Beispiele zur Anschauung bringen. Als Iphigenia nach dem ersten Theile der Erzählung von den Gräueln ihres Hauses von Thoas aufgefordert wird, fortzufahren, so leitet sie die Frevel des Atreus und Thyestes mit einer ganz allgemeinen Sentenz ein. Sie preist darin denjenigen, der seiner Väter gern gedenkt und an das Ende dieser schönen Reihe sich geschlossen sieht. Zunächst erscheint dies als ein ganz allgemein menschlicher Wunsch, eine Reflexion, welche in der Form der Empfindung ausgesprochen wird. Dies soll also zuerst zu seinem Rechte kommen. Aber damit ist der ethische Accent unserer Stelle noch gar nicht hervorgebracht. Denn diese Empfindung hat damit noch nicht den Charakter einer individuellen Lebensstimmung erhalten. Dadurch erst erscheint die Reflexion auf dem Boden des Individuums selbst gewachsen und gezeitigt, welches dieselbe ausspricht. Erst durch diese letzte Bedingung wird diese Sentenz dramatisch und der ethische Accent der Träger

des individuellen Lebens. Der ethiſche Accent haucht alſo dieſem allgemeinen Wunſche den ſchmerzlichen Ausdruck ein, welcher ſich Iphigeniens bei dem Andenken an die in ihrem Geſchlechte ſich fortwälzenden Frevel und bei dem Gefühl der Geſchiedenheit von ihrer Heimath bemächtigt. Zugleich ſammelt ſie ſich aber auch dadurch zur Erzählung der Gräuel im Hauſe des Atreus. Dadurch erhält dieſe Sentenz im Munde der Iphigenia eine tragiſche Färbung, indem ſie ſich ſelbſt als Glied eines in Frevel großgewordenen Geſchlechts ſchmerzlich empfindet. Erſt der ethiſche Accent giebt dem Tone die Farbe, wodurch alle dieſe von uns ins Bewußtſein gehobenen Momente zugleich ins Leben treten.

Der ethiſche Accent, indem er jeden Gedanken als Ausdruck eines individuellen Lebens bezeichnet, reicht daher auch immer weiter, als der unmittelbare Sinn der Worte und läßt uns auf ſeiner höchſten Stufe oft in die verborgenſten Tiefen der menſchlichen Seele blicken. Ja, er erleuchtet Regionen des Gemüths, aus welchen uns die ganze Vergangenheit, wie die ganze Zukunft eines Individuums plötzlich vor unſerer Seele ſtehn. Wenn z. B. Julia am Schluß des erſten Akts nach dem erſten entſcheidenden Eindruck, welchen Romeo auf ſie gemacht, zur Amme ſagt, indem ſie forſcht, wer jener Unbekannte geweſen: „Iſt er vermählt, ſo iſt das Grab zum Brautbett mir erwählt," ſo ſoll uns der ethiſche Accent in dieſen Worten in die Tiefe einer Leidenſchaft blicken laſſen, aus der wir die ganze Zukunft Juliens gleichſam weiſſagen können. In Juliens Munde müſſen dieſe Worte von erſchütternder Wirkung ſein, denn ſie ſind der erſte Ausdruck einer glühenden Leidenſchaft, welche ſogleich die Furchtbarkeit der tragiſchen Kolliſion ahnden läßt. Der ethiſche Accent giebt dieſen Worten die Färbung, wodurch ſie ſogleich über die Energie der Empfindung Juliens belehren, welche ſie ausſpricht. Es iſt eine große Kunſt des Darſtellers, ſolche Momente herauszufinden, aus welchen er uns über die ganze Natur des Pathos aufhellen und die Hörer in die richtige Stimmung für den Charakter verſetzen kann. Nur aus der

Vergegenwärtigung aller Umstände, sowohl der objektiven Verhältnisse, als der ganzen Subjektivität des Individuums ist diese höchste Wirkung des ethischen Accents möglich.

Als vor Lady Macbeths Seele (Akt 1 Scene 5), nach dem Empfang des Briefes ihres Gatten, schon der Vorsatz feststeht, die letzte Prophezeihung künftiger Königswürde wahr zu machen, trifft sie die plötzliche Nachricht, daß der König noch vor Abend in ihr Schloß komme. Sie erwiedert dem Diener:

Tolle Rede sprichst du;
Ist nicht dein Herr bei ihm? der, wär', es so,
Der Anstalt wegen es gemeldet hätte.

Der ethische Accent dieser Stelle muß unendlich weiter reichen, als der unmittelbare Sinn der Worte, denn Lady Macbeth sieht in der plötzlichen Ankunft des Königs die That der geschäftigen Hölle, welche denselben, noch ehe sie den ganzen Frevel ausgebrütet, in ihre Hände liefert. Sie ist erschüttert bei dieser Nachricht und weist mit der Leidenschaft der Seele, welche vor der augenblicklichen Erfüllung des Vorsatzes zurückbebt und doch darin eine Mahnung zur Erfüllung sieht, den Glauben an die Wahrheit dieser Nachricht mit einem fieberartigen Eifer ab. Diesen, so zu sagen, esoterischen Sinn, der über den unmittelbaren Sinn der Rede hinausliegt, soll der ethische Accent verkörpern; dadurch ist er der Schöpfer von Beziehungen, wodurch der Darsteller den Dichter insofern noch überflügelt, als er auch das nicht durch das Wort Darstellbare, sondern in der Situation selbst und dem Charakter Gegebene der Seele vernehmbar macht*). Diejenige Darstellerin, welche in das gewich-

*) So sagt Mrs. Jameson in ihren Frauenbildern zu Shakspeares Dramen, daß die berühmte Mrs. Siddons in der ersten Anrede, mit welcher Lady Macbeth ihren Gatten empfängt:

Heil Glamis, werther Cawdor!
Hoch über beide durch das Heil der Zukunft!

dem Zuhörer durch die Art, wie sie das Wort: „der Zukunft" gesprochen, einen Schimmer jenes furchtbaren Künftigen habe erblicken lassen, das sie in ihrer prophetischen Wuth für den Augenblick schaut. Der ethische Ac-

tige Amen, womit Julia am Schluß des dritten Akts auf den Rath der Amme, Romeo zu vergessen und sich mit Paris zu vermählen, antwortet, den Ausdruck einer absoluten Trennung des Gemüths von dieser Rathgeberin zu legen vermag, hat erst das geheimste Leben dieser Stelle, kraft des ethischen Accents, enthüllt.

Nicht minder schöpferisch wirkt der ethische Accent, wo er der Ausdruck des Humors ist. Hier hat uns der ethische Accent in die Region der ausgelassenen Lust und Freiheit des Gemüths zu versetzen, welche uns sogleich die Gewißheit aufdringt, daß es nicht von einer tragischen Leidenschaft ergriffen werden könne. Diese Stimmung, welche die Seele des Zuhörers sogleich in die Region der vollen Freiheit des Gemüths erhebt und von jedem Pathos entlastet, ist die Wirkung des eigentlich komischen Accents, wie umgekehrt der tragische Accent sich sogleich durch das Gewicht ankündigt, womit er uns den Ernst des Lebens und die Versenkung in ein bestimmtes Pathos vergegenwärtigt. Wenn Falstaff, nach seiner grandiosen Lüge von dem Angriffe der Steifleinenen vom Prinzen und seinen Begleitern in die äußerste Enge getrieben, so daß ihm jeder Ausweg versperrt zu sein scheint, sich dennoch auf die überraschendste Weise durch sein: „Ich kannt euch" einen glänzenden Rückzug eröffnet, so soll der ethische Accent in diesen Worten uns die Schalkhaftigkeit und die ganze humoristische Kraft, welche sich in dieser Wendung kund giebt, abspiegeln. Zugleich wollen wir dem Ausdruck die volle Freiheit und Sicherheit einer um einen glänzenden Einfall nie verlegenen Natur anfühlen, welche auch jetzt weit entfernt ist, diese Wendung etwa als baare Münze auszugeben, sondern in ihr sich nur in ihrer humoristischen Keckheit genießt und dadurch die Kollision löst und die Verhältnisse beherrscht.

---

cent hat also hier dem Worte jenes innerlichste Leben mitgetheilt, wodurch die in ihrem Traume von Macht schwelgende Gattin Macbeths plötzlich ganz vor uns steht.

Mit dem ethiſchen Accente hat ſich die Gebärde mit gleich individuellem Ausdruck zu verbinden, welche, wie wir im Abſchnitt von der körperlichen Beredtſamkeit gezeigt, ununterbrochen charakteriſtiſch ſein ſoll, alſo gleichwie der ethiſche Accent auf der Individualiſirung des Allgemeinen beruht. Wie der Schauſpieler durch den ethiſchen Accent den unmittelbaren Sinn der Worte weit überflügeln und Vergangenheit und Zukunft des Charakters oft darin enthüllen kann, ſo vermag die Gebärde ebenfalls Beziehungen aufzuſchließen, durch welche der Darſteller als der lebendige Ausleger des Dichters erſcheint und einen Reichthum von Anſchauungen in dem Zuſchauer wach ruft, welche zwar im Sinne des Charakters und der beſtimmten Situation liegen, aber doch durch den Darſteller erſt ans Licht gezogen werden. Wenn uns z. B. ein Darſteller Richards III., während des Fluchs der Mutter, (Akt 4 Scene 4) durch einen Zug im Geſicht, durch den unwillkürlichen Ausdruck des Auges die Wirkung darſtellt, welche dieſe furchtbare Sprengung der feſteſten und natürlichſten Bande auf Richard hervorbringt, wie ſehr er auch den Eindruck durch das Wort wegzuſpotten ſucht, ſo hat er damit die tiefſte Intention des Dichters zur Anſchauung gebracht, denn von dieſem Augenblicke an tritt auch das innere Zerwürfniß, die Zertrümmerung der bisher noch immer gehegten Zuverſicht in Richard ein. Ein großer Künſtler wird uns alſo in der Haltung Richards während des Fluchs den Wendepunkt darſtellen, welchen ſein Gemüth gegen ſeinen Willen erfährt, und welche ſich in dem von nun an eintretenden krampfhaften Widerſtand gegen die allmälige Zerſtörung offenbart. Alle Leitung in dieſen höchſten Regionen der darſtellenden Kunſt kann immer nur darin beſtehen, die Vielſeitigkeit der Beziehungen zum Bewußtſein zu bringen, um dadurch den Darſteller zu nöthigen, dieſelben erſchöpfend zu verſinnlichen. Die Kritik vermag daher bei begabten Künſtlern nur inſofern förderlich zu wirken, als ſie die Grenze klar macht, bis zu welcher der Darſteller im Ausdruck vorgedrungen und die noch nicht verkörperten Momente mit Beſtimmtheit heraushebt.

Eine Natur von wirklich gestaltender Kraft wird dann auch solche Andeutungen unendlich fruchtbar für sich machen können. Aus unserer ganzen Entwickelung leuchtet auch für den Darsteller die unendliche Wichtigkeit eines umfassenden Verständnisses ein, und die Wirksamkeit einer Leitung, welche ächten Künstlernaturen die ganze Fülle aller Beziehungen ins Bewußtsein zu heben weiß, um von ihnen dann versinnlicht zu werden.

Wo sich nun die ideale Auffassung des Charakters, aus dem vollen Verständniß des ganzen Werkes hervorgegangen und bis in die entlegensten Beziehungen des einzelnen Charakters verfolgt, mit der Ausführung in völliges Gleichgewicht gesetzt hat, da erscheint der Begriff der Charakterdarstellung absolut verwirklicht. Die vollendete Ausführung aber ist wieder nur durch das gleichzeitige Walten aller der Momente möglich, welche wir nach einander betrachtet haben. Jede wissenschaftliche Untersuchung ist aber genöthigt, den Organismus auf einen Augenblick zu zerstören, das Leben gleichsam zu decomponiren, um durch diese Bewegung hindurch es wieder für den Gedanken werden zu lassen. Wenn aber die sinnliche Erscheinung des Charakters in der Physiognomie, der Haltung und Bekleidung diejenige Anschauung erweckt, welche die Natur der Rolle wachrufen soll, wenn unser, dadurch in eine ganz specifische Stimmung versetzter Geist durch die Entwickelung des Charakters in der Vermittelung aller seiner Elemente und Beziehungen bestätigt wird, so hat der darstellende Künstler seine Aufgabe völlig gelöst. Er hat zugleich alle vom wahren Dichter in dem Charakter angedeuteten Bezüge und alle nur für den innern Sinn und die Reflexion gegebenen Mittelglieder auch versinnlicht, die Sprünge in dem unvollkommen gezeichneten Charakter verdeckt, die losen Zusammenhänge festgeknüpft, die Fragmente eines individuellen Lebens zu einem Ganzen hergestellt und die farblosen Umrisse in die lebendigste Malerei verwandelt.

Die künſtleriſche Totalität der dramatiſchen Darſtellung.

Vom abſoluten Standpunkte betrachtet ſoll nun jede Figur eines dramatiſchen Werkes in dieſem Sinne zu ihrem vollen Rechte kommen. Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung vollendet ſich alſo erſt in der Totalität aller einzelnen Charaktere des Dichterwerks. Dies iſt das letzte und höchſte Ziel unſerer Kunſt, in welcher ſich jeder einzelne Darſteller als ein Glied eines Ganzen begreifen ſoll, das er nach Maaßgabe der Bedeutung ſeiner Rolle hervorzubringen berufen iſt. Die Selbſtverleugnung der zufälligen Perſönlichkeit, welche wir als die unerläßliche Bedingung aller dramatiſchen Darſtellung erkannt haben, erhält in der Darſtellung des geſammten Dichterwerks noch den beſondern Charakter, ſich ununterbrochen im Intereſſe des Ganzen aufzugeben und ſich mithin immer demſelben als ein Glied zur Verwirklichung des Dichterwerks einzuordnen. Wenn alle Selbſtſucht überhaupt darin beſteht, daß der Menſch, anſtatt ſich auf das Univerſum zu beziehen und ſich demſelben einzufügen, daſſelbe auf ſich bezieht und zum Mittel für ſeinen Genuß herabſetzt, ſo beruht die Selbſtſucht des darſtellenden Künſtlers darin, ſich zum Mittelpunkt eines Werkes zu machen, anſtatt ſich ſelber demſelben nur als ein Glied des geſammten Organismus unterzuordnen. Der ſelbſtſüchtige Künſtler bezieht mithin das ganze Werk nur auf ſich, den er dagegen als den alleinigen Zweck auffaßt, während der von der Idee der Kunſt Durchdrungene ſich unabläſſig auf das Werk, als letzten Zweck, bezieht. In keiner andern Kunſt iſt nun der Selbſtſucht ein ſolcher Spielraum gegeben, als in der unſrigen, weil die Thätigkeit des Künſtlers ſtets auf die Hervorbringung eines Ganzen hingeht, welches nur durch das gemeinſchaftliche Zuſammenwirken der einzelnen Künſtler ins Leben gerufen werden kann. In allen andern Künſten iſt der Künſtler in ſeiner Thätigkeit immer der Schöpfer eines ſelbſtſtändigen, für ſich beſtehenden Ganzen, welches ſich nicht erſt durch ein gleich-

zeitiges Mitwirken Anderer dazu ergänzen und vervollständigen muß. Der darstellende Künstler schafft dagegen zwar einen selbstständigen Ring, der aber immer andern Ringen eingefugt werden muß, um seine Bestimmung zu erfüllen. Darin liegt also die Gefahr für die Ausübung unserer Kunst. Nicht allein, daß nur in der dramatischen Darstellung der Mensch seine besondere Persönlichkeit zum Instrument der Kunst macht und mit ihr als Material zur Ausführung ästhetischer Zwecke schaltet, so hat er sich auch in der Ausübung seiner Thätigkeit immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunstwerks zu begreifen, welches nicht selbstisch aus der Stellung heraustreten darf, welche ihm durch den Geist des Ganzen angewiesen ist. Man muß zuerst die Schwierigkeit dieser Aufgabe würdigen, um die seltene Erfüllung derselben begreiflich zu finden. Auf die Gegenwart allein gewiesen, von ihrer Anerkennung zehrend, soll der Schauspieler gleichwohl immer darauf bedacht sein, sich im Interesse eines Ganzen zu vergessen und selbst die Augenblicke, welche sich ihm so leicht darbieten, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf Kosten des Ganzen auf sich zu lenken und seiner Kunst einen reichen Tribut zu gewinnen, vorübergehen lassen, um nur an der Hervorbringung einer Totalität, nach Maaßgabe seiner Rolle, mitzuwirken. Man wird sich die Kraft ächter Selbstverleugnung nicht verhehlen, welche dazu gehört, sich niemals zum Mittelpunkte zu machen, wo die dichterische Komposition dies nicht fordert. Diese Kraft kann der Künstler nur aus der Idee seiner Kunst und aus seiner Bildung schöpfen. Da der darstellende Künstler nun in ununterbrochener Verbindung mit seinen Kunstgenossen wirkt, so muß diese Gesinnung, welche von der Idee, ein künstlerisches Ganzes erzeugen zu helfen, erfüllt ist, aufhören, nur die Meinung Einzelner zu sein, sondern zum Gemeingeist des Standes und namentlich derjenigen Institute werden, von denen wir die höchste künstlerische Bildung und die sittlichste Haltung zu erwarten berechtigt sind. Aller Fortschritt in der Ausübung dieser Kunst kann nur in der Entwickelung dieses Gemeingeistes bestehen, kraft dessen sich die Ein-

zelnen unabläſſig als Organe der einen Kunſtidee empfinden und begreifen, welche ſie durch gemeinſame Begeiſterung, Bildung und Studium zu verwirklichen berufen ſind.

Die Leitung der dramatiſchen Darſtellung. Das Rollen-Monopol und die Bedeutung der Proben. Die ſyſtematiſche Bildung des Künſtlers.

Die Entwickelung und Befeſtigung des ächten Kunſtſinnes, dem es immer um die Sache zu thun iſt, übt ſtets einen ſo mächtigen Einfluß aus, daß ſich der Einzelne, ſelbſt wenn er ganz andere Geſinnungen hegt, ſich doch dem allgemeinen Geiſt widerwillig beugen muß. Die Herrſchaft derjenigen Richtung, welche ſich in der Hervorbringung eines ganzen Kunſtwerks befriedigt, iſt aber auch das eigentlich ſittliche Element unſerer Kunſt. Denn ſittlich iſt der Menſch überall, ſobald er ſich mit Freiheit an einen wahrhaften Zweck hingiebt und den Trieb der Selbſtſucht überwindet, ſich zum Mittelpunkt des Ganzen zu machen. Dieſer Geiſt bedarf aber auch der Pflege. Die Geſinnung des Einzelnen erweitert ſich nämlich nicht zu einem Geſammtgeiſte, wenn der Boden, auf dem ſie ſich entwickeln ſoll, nicht die Elemente ihres Gedeihens in ſich trägt. Vor Allem iſt es die Leitung der Bühne, welche auf die Entwickelung des Geſammtgeiſtes den bedeutendſten Einfluß ausübt. In ihr müſſen ſich die beiden Seiten der Kunſtbegeiſterung und der Kunſteinſicht durchdringen. Die erſtere, ohne von der Erkenntniß erfüllt und genährt zu ſein, iſt hohl und ohne die zwingende Kraft der Ueberzeugung, die letztere, ohne von der Begeiſterung getragen zu werden, iſt ohne Schwung und daher nicht fortreißend und nachhaltig wirkend. Die Tiefe der Erkenntniß erzeugt den Reſpekt vor dem Urtheil, die Begeiſterung das Zutrauen zur ſittlichen Kraft, mithin zur Geſinnung. Wer in denen, welche als leitende Organe einer Geſammtheit zu wirken berufen ſind, die wirklich von der Idee ergriffenen Männer anerkennt, ordnet ſich, wenn

auch vielleicht anfangs mit Widerstreben, dieser unsichtbaren Gewalt des Geistes unter. In einer geistig so erstarkten Zeit, in der das Selbstbewußtsein alle Kreise des Lebens durchwandert, ist es der hohlste Wahn, in irgend einem Gebiete ohne die Intelligenz und eine ihr gleiche sittliche Gesinnung etwas ausrichten zu wollen. Das Reich der bloßen Autorität ist überall gestürzt, diese alten Götter sind von dem jüngern Göttergeschlechte in den Tartarus gewiesen, von wo keine Rückkehr zur Herrschaft der Oberwelt. Ja, der Mensch hat so sehr den Instinkt für die Macht der Intelligenz, daß er ihre Kraft auch da noch herausfühlt, wo sie durch die Ungunst der Verhältnisse fast gänzlich zurückgedrängt und verkümmert worden ist.

Die Leitung einer Bühne kann ihrem Wesen nach nur auf der Fähigkeit beruhen, die gegebenen Mittel zu dem größtmöglichen Erfolge für die Darstellung eines dichterischen Ganzen verwenden zu können. Sie setzt also sowohl die Einsicht in die absoluten Forderungen und Gesetze der dramatischen Darstellung, als das sicherste Urtheil über die Kräfte und den Höhepunkt der Kunst in den einzelnen Mitgliedern voraus. Es kommt also darauf an, dem bedeutendsten Talente und der künstlerischsten Bildung, wie dem Minderbegabten diejenige Sphäre zu öffnen, in der er sowohl für die Interessen der Kunst, als für seine eigene Entwickelung am entschiedensten zu wirken vermag. Lauscht eine umsichtige Leitung dem untergeordneten Schauspieler diejenige Stelle ab, an welcher er der Kunst noch offen ist, an der man gleichsam noch den warmen Pulsschlag derselben empfindet, so steigert sie das Individuum sowohl zu der höchsten Wirkung, welche es überhaupt hervorzubringen fähig ist, als es demselben dadurch auch die Freudigkeit für die Sache einhaucht, indem es sich so allein zum Bewußtsein seiner Stärke und seines relativen Werthes erheben kann, und innerhalb dieses Kreises, durch den Erfolg ermuntert, sich gern einer systematischen Bildung unterziehen wird. Vor Allem muß in den Leitern der Bühne das Bewußtsein von der Würde der Kunst und der Bedeutung der Bühne lebendig sein;

sie können von der Wirkung der Bühne nicht groß genug denken. Dies allein schützt sie vor Engherzigkeit der Auffassung und giebt ihnen den Muth, es selbst mit der Ungunst der Verhältnisse auf sich zu nehmen. Dies Bewußtsein erhebt sie ferner allein über Parteirücksichten und sichert sie gegen das Spiel der Intrigue, in welches sie mehr als jeder andere Vorstand irgend eines Instituts herabgezogen zu werden Gefahr laufen. Das Spiel der Intrigue aber ist das an dem Leben unserer Kunst langsam schleichende Gift, das sie einem völligen Siechthum entgegenführt. Ein Vorstand aber, welcher selbst in den Kreis der Parteien und der kleinlichen Leidenschaften heruntersteigt, hat sich damit um allen wahren Einfluß auf die Ausübung der Kunst gebracht und die Achtung selbst derjenigen eingebüßt, zu deren Gunst der Einfluß geltend gemacht worden ist, weil die Zufälligkeit der Verhältnisse und der rein persönlichen Bezüge seine Quelle ist, welche ihn eben so schnell verändern und entgegengesetzten Einflüsterungen zugänglich machen können. Denn ein Einfluß und eine Entscheidung, an welcher die Objektivität des Kunstinteresses und die Intelligenz keinen Antheil haben, ist jedem Wechsel unterworfen. Eine Bürgschaft für die Lauterkeit der Principien liegt allein in der sittlichen Gesinnung und einer auf gleicher Höhe stehenden Erkenntniß. Die Gewißheit, daß diese Eigenschaften das Wort führen, sichert einem Vorstande, selbst bei den in ihrer Selbstsucht verletzten noch eine gewisse Achtung, weil in der menschlichen Natur doch ein unabweisbarer Trieb liegt, das Vernünftige und Substanzielle anzuerkennen.

Wenn eine Leitung überhaupt nur diesen Namen verdient, insofern sie ununterbrochen das Ganze vor Augen hat und über den Besonderheiten ordnend steht, so entspricht auch die Leitung einer Bühne nur dann ihrem Begriffe, wenn sie unablässig die Totalität der Kunstdarstellung erstrebt und darin eine gleiche Achtung vor der individuellen Tüchtigkeit und Begabung der einzelnen Mitglieder, als vor dem Wesen der Kunst und dem Publikum, dem sie verantwortlich ist, an den Tag legt. Der Vorstand einer Bühne hat

demnach den Mitgliedern gegenüber die beiden Momente, die Freiheit der Entwickelung und des individuellen Strebens des Künstlers mit den Forderungen der künstlerischen Darstellung auszugleichen und in Harmonie zu setzen. Der Feind der freien Entwickelung des Einzelnen und damit die Quelle der Muthlosigkeit, des Ueberdrusses und zuletzt völliger Vernachlässigung ist das Rollen-Monopol, der Feind einer in sich gerundeten Darstellung eines ganzen Kunstwerks ist der Leichtsinn und die Frivolität in den Vorbereitungen und Vermittelungen der dramatischen Darstellung.

In jeder Sphäre der Kunst und Wissenschaft kann sich der Einzelne seinen Stoff zur Bearbeitung wählen; er wird ihm nicht von außen her aufgedrungen. Darin liegt die Wurzel aller freien Entwickelung, alles Fortschritts und aller Freudigkeit in der Ausführung seines Werks. Wer sich in der Kunst oder Wissenschaft von gewissen, seiner Neigung und Begabung besonders zusagenden Gegenständen ausgeschlossen sähe, wer nur auf die Bearbeitung der ihm aufgenöthigten Stoffe gewiesen wäre, würde sich nicht als einen freien Jünger der Kunst und Wissenschaft, sondern als einen Miethling ansehen. Dieser Stellung entspricht in der dramatischen Darstellung das Rollen-Monopol, d. h. ein Zustand, in welchem die einmal zugetheilte Rolle als ein wohlerworbenes Eigenthum dessen angesehen wird, dem sie nicht selten durch die zufällige Gunst ursprünglich zugetheilt worden ist, von deren Darstellung, wie von den Rechten einer höheren Kaste, jedes andere Mitglied ausgeschlossen ist, das sich nur durch eine gleiche Abgeschlossenheit gegen Andere eine oft sehr trostlose Entschädigung bereiten kann. Das Rollen-Monopol ist für die Begünstigten ein Bramineurecht und für die spärlich Bedachten eine Verurtheilung zum Stande des Paria. Die Vernunft und die Interessen der Kunst, welche nur durch einen lebendigen Wetteifer, durch die frischeste Regsamkeit aller Kräfte gedeiht, fordern gleich gebieterisch die Vernichtung dieses verderblichen Monopols. Der Sturz des Monopols aber setzt die Freiheit der

Bewegung, die Rüstigkeit des Strebens und den Ernst und die Liebe für die Kunst, und damit auch die Selbstverleugnung im Interesse des Ganzen an die Stelle des Unbehagens, der Erschlaffung, der Trägheit im Besitze und einer allmäligen Abstumpfung gegen die höchsten Interessen der Kunst. Der Künstler muß wissen, daß nicht ein absolutes Recht des Besitzes ihn von der Darstellung einer Rolle ausschließt und das Publikum darf nicht dazu gezwungen werden, durch die Unbeweglichkeit des Besitzes Genüsse zu entbehren, welche aus dem Principe der freien Konkurrenz nothwendig erwachsen.

Freilich hat derjenige, welchem bei der Besetzung eines Stükkes zuerst eine Rolle zugefallen ist, das nächste Recht des Besitzes, denn sie ist ihm unter der Voraussetzung zugetheilt worden, daß seine Mittel zur Darstellung dieser Gestalt die geeignetsten sind, wenn gleich oft in der Wirklichkeit die zufälligsten und selbst unlautersten Verhältnisse an der Besetzung der sogenannt glänzenden Rollen einen weit größeren Antheil haben, als die Intelligenz. Erhebt nun gar unter solchen Auspicien der erste Besitz die Rolle auch zum Eigenthum des Individuums, so wiegt sich dasselbe in behaglicher Sicherheit in seinem Grundbesitz, und sieht, da es vor der Expropriation geschützt ist, der Entwickelung jüngerer Talente sorglos zu; das Publikum aber wird durch diese Stabilität zum geduldigen Anschauen mittelmäßiger Leistungen verurtheilt, während es vielleicht die besten Kräfte dafür unbenutzt und an ihrer Scholle gebunden erblickt. Ist also die erste Vertheilung der Rollen nicht im Interesse der Kunst, sondern eines Individuums erfolgt, so springt das Widersinnige eines Rollen-Monopols, wodurch das höhere Recht des Talents, des Publikums und der Kunst gleichmäßig verletzt werden, sogleich in die Augen. Aber auch für den Fall, daß allein die Intelligenz bei der ursprünglichen Besetzung zu Gericht gesessen hat, daß also für den Augenblick auch das gebildetste Talent in den Besitz einer Rolle gekommen ist, bleibt das Rollen-Monopol doch ein Krebsschaden für die dramatische Kunst.

Denn es greift der Zukunft vor und schließt die heranreifenden Talente und die später eintretenden Mitglieder, worunter sich Künstler ersten Ranges befinden können, von der Theilnahme an den größten Aufgaben der dramatischen Darstellung aus. Sie finden die Domainen vertheilt und sind auf die spärlichste Nachlese gewiesen. Ist es hingegen dem Individuum freigegeben, sich einerseits das, womit es in einsamen Stunden sich beschäftigt, auch dem Urtheil des Publikums und der Kritik zu unterwerfen, mithin auch sich zum Selbstgenuß zu bringen, so ist es dadurch in die volle Bahn gerufen und die im Besitz der Rolle sich befindenden sind ihrerseits zu erneuerter Anstrengung und zu fortgesetztem Studium genöthigt, um nicht hinter dem Nebenbuhler zurückzubleiben. Wer uns entgegnen wollte, daß dann nicht selten von einzelnen Schauspielern, aus gänzlicher Unkenntniß der eignen Fähigkeiten, unerfüllbare Forderungen gemacht werden würden, dem erwiedern wir, daß in dergleichen Fällen, wo die Ansprüche an die Darstellung einer Rolle einen offenbaren Hohn gegen das Publikum und den Dichter in sich schließen, auch der Vorstand das Recht des Veto hätte, daß aber, auch selbst wenn einzelne, durchaus verfehlte und den Kräften des Schauspielers ganz widerstrebende Leistungen die Folgen der freien Konkurrenz wären, dies doch gegen die Aufrechthaltung des Princips eben so wenig in Betracht komme, als einzelne Mißbräuche der Presse das Princip der Freiheit der Presse, als Quellpunkt geistiger Lebendigkeit und Bewegung zu vernichten im Stande sind. Wie übrigens der freie Wetteifer mit der möglichsten Beseitigung aller daraus etwa fließenden Mißbräuche und der schuldigen Rücksicht gegen den ursprünglichen Besitzer der Rolle, wie gegen das Publikum ins Werk gesetzt werden können, ist die Sache einer einsichtigen, wohlwollenden und von den objektiven Interessen der Kunst durchdrungenen Direktion. Uns kam es hier nur auf die Feststellung des Princips der freien Konkurrenz an, welches eben so von der Vernunft der Sache geboten wird, als es in der Ausführung die ersprießlichsten Folgen für die Entwickelung un-

serer Kunst haben muß. Eine Reihe besonderer Vorschläge zu machen, wie die verschiedenen Interessen in der Ausführung des Princips am besten zu vereinigen wären und gleichmäßig die objektiven Ansprüche der Kunst und die subjektiven des Künstlers zu ihrem Rechte kommen könnten, liegt natürlich außer dem Bereich unseres Werkes, das die Architektonik der Kunst entwickeln, nicht aber einen Codex der Bühnengesetzgebung verfassen will.

Das zweite Moment betrifft die Art, wie das Dichterwerk selbst ins Leben gerufen wird. Geht die dramatische Darstellung darauf aus, ein Ganzes zu geben, so ist es die Sache der Leitung, das Einzelne ununterbrochen in das richtige Verhältniß zum Ganzen zu setzen. Das Talent des einzelnen Künstlers geht seinem Wesen nach darauf aus, seine Rolle zu ihrer vollen Geltung zu bringen und mit der Organisation des ganzen Kunstwerks in Einklang zu setzen. Eine der Idee völlig entsprechende Leitung aber hat die Aufgabe, alle einzelne Darstellungen eines ganzen Dichterwerks zu einer solchen Einheit zu bringen, daß ein Ton durch das Ganze hindurchgeht und alle Kräfte zur richtigen Mitwirkung der ganzen Lebensorganisation verwendet werden.

Der Aufwand von Sorgfalt, Fleiß und Anstrengung in den Vorbereitungen und Vermittelungen zur Darstellung muß natürlich mit dem Werth des Kunstwerks wachsen. Ein klassisches Werk gebietet daher im Interesse der Kunst, des Künstlers und des Publikums die unbedingteste Gewissenhaftigkeit in der vorbereitenden Thätigkeit, weil der Künstler sich selbst in der Andacht ehrt, welche er einem ächten Dichterwerke hinzubringt, weil das Publikum dadurch der edelsten und reinsten Eindrücke theilhaftig wird, weil endlich aus einer gründlichen Hingebung an ein wahres Kunstwerk auf den Darsteller eine Kraft zurückströmt, welche auf seine ganze Bildung fortwirkt und ihm eine Weihe verleiht, welche der Verkehr mit den höchsten Thaten des menschlichen Genius uns allemal giebt. Während in den rasch einander drängenden Tageserzeugnissen oft nur das Mißverhältniß der verwendeten Mühe und des Erfolgs die ein-

zige untröstliche Nachwirkung des dramatischen Werks auf den Künstler ist, so hat er an den klassischen Werken einen Halt, welche ihn inmitten eines rastlosen Jagens und der nicht selten eitlen Hast, Neues zu bringen, aufrecht hält. Es ist daher ein edler Ehrgeiz des Schauspielers, nach dem Besitz klassischer Figuren zu streben, welche auf ihrer granitnen Basis der Woge der Zeitlichkeit spotten, und ihm immer neue Anregung geben, weil sie dem dichterischen Auge stets neue Geheimnisse enthüllen. Die klassischen Gestalten sind daher auch der eigentliche Kultus für den Künstler, die Feier seines Lebens, in der er sich genießt, wenn er im Schweiße seines Angesichts für die Tagesinteressen gearbeitet und sich mit der Misère der Kunst herumgeschlagen hat.

Alle Vorbereitung zur öffentlichen Darstellung ist nun doppelter Art. Sie hebt das Werk zunächst in die ideale Anschauung und entwickelt im Bewußtsein der Mitwirkenden das Verhältniß jeder besondern Rolle zur Idee des Ganzen. Sie vollendet also den Grund zu einem vollen, richtigen Verständniß, mithin zur Auffassung jedes einzelnen Charakters. Dies ist die Bedeutung der Leseprobe, wenn man sie ihrem wahrhaften Wesen nach auffaßt, nicht nach der größtentheils rohen Weise, in der sie zu einer nur äußerlichen Bekanntschaft mit dem Drama benutzt wird. Hier würde sich die eigentliche Werkstatt für den Dramaturgen, als dem geistigen Leiter der dramatischen Darstellung, öffnen. Insofern von ihm das entwickelte wissenschaftliche Bewußtsein, dem eine gleiche Fülle lebendiger Anschauung entsprechen soll, repräsentirt wird, so hat er die Aufgabe, die Stellung des besondern Werkes zur Gegenwart, die Bedeutung des Ganzen, die Architektonik im Einzelnen, die Stärke und Schwäche der einzelnen Figuren zu entwickeln und so die Aufmerksamkeit des darstellenden Künstlers auf die Gesichtspunkte für die Auffassung und Verwirklichung der Charaktere hinzulenken, so wie die Momente herauszuheben, wo der Schauspieler den Dichter zu überholen, zu ergänzen und gleichsam den Charakter zu einer höhern Potenz zu erheben vermag. Da-

durch würde die regste Wechselwirkung und die lebendigste Theilnahme entstehen, die Lust am Gestalten würde wachsen, der Schwächere würde sich ohne jedes demüthigende Bekenntniß unendlich gefördert und die bedeutenden Talente und die wahrhaft gebildeten Künstler würden sich theils in ihren Ansichten befestigt, theils zu einer Umgestaltung derselben getrieben sehn. Da allein die Intelligenz und nicht die äußere Autorität entscheiden soll, so müßte auch der freien Discussion ein voller Spielraum eröffnet sein. Die Macht der Intelligenz und die Wirkung des überlegenen Geistes sind so entschieden, daß der Unberufene sich nicht überheben und zu einem eigensinnigen Beharren auf vorgefaßter Vorstellung oder eitlen Rechthaberei hinflüchten würde, weil die Freiheit der Aeußerung ihn aus der Verschanzung des Eigensinns herausschlagen und der Intelligenz stets den Sieg erringen würde.

Welche Früchte würden sich aber erst aus einer solchen Behandlung eines klassischen Werks von Shakspeare, Calderon, Lessing, Göthe, Schiller u. s. f. ergeben. Wenn irgendwo die leitende Hand eines auf der Höhe der wissenschaftlichen Erkenntniß stehenden und zugleich phantasiereichen Mannes nothwendig ist zum innern Verständniß des Werkes und zur Erweiterung der Einsicht in alle Tiefen der Charaktere, so ist dies bei der Darstellung großer Dichtungen der Fall. Schließt die Intelligenz dem Künstler nur bisher ungekannte Schönheiten auf, zeigt sie die inneren Zusammenhänge des ganzen Baus, hebt sie das, was als Ahndung in des Künstlers Brust lebte, ins Bewußtsein, so steigert sie auch seine Begeisterung und treibt alle seine Kräfte, den Intentionen des Dichters nachzukommen. Bei den Künstlern von großer Gestaltungsfähigkeit wird sich die Einwirkung des Dramaturgen wesentlich darauf beschränken, denselben einen Reichthum von Gedanken zu eröffnen und den Anschauungen die Gestalt einer zwingenden Nothwendigkeit zu geben. Je reicher dem Künstler ein solcher Stoff zuströmt, desto mehr wächst auch die Kraft der Versinnlichung, welche sich an jedem neu entdeckten Bezuge entzündet. Während der

Dramaturg, eben weil er nicht ausübender Künſtler iſt, ſondern ſich in der Wiſſenſchaft der Kunſt bewegt, das entwickeltere Bewußtſein hat, als der Künſtler und die Tiefen des Gedankens in die Anſchauung hinüberführt, ſo ſtattet der begabte Darſteller die in ihm wach gerufenen Anſchauungen mit der Fülle des ſinnlichen Lebens aus. In dieſer immer dringender werdenden Nothwendigkeit aus den höchſten Regionen des Gedankens die letzte Gewähr für alles künſtleriſche Schaffen zu erhalten, liegt auch die abſolute Bedeutung des Dramaturgen, als des geiſtigen Leiters der Bühne.

Das zweite Moment in der Vorbereitung des darzuſtellenden Werkes iſt die Theaterprobe, durch welche das, was vermittelſt der Leſeprobe und des eigenen Sinnens in die Anſchauung übergegangen iſt, nun zur vollen Verſinnlichung kommen ſoll. Sie zerfällt ihrer Natur nach in die beiden Seiten: Die Technik der Scenerie und die eigentliche dramatiſche Darſtellung ſelbſt. Die erſtere fügt das Werk in den Rahmen und giebt jeder Scene ihre ſinnliche Umgrenzung. Sie ordnet daher alle aus den Situationen hervorgehenden Gruppen, ihr Entſtehen, ihre Verwandlung und theilt jedem Gliede ſeine Stellung im Ganzen des Gemäldes zu. Dieſe Thätigkeit zieht ihre Nahrung aus dem plaſtiſchen und maleriſchen Sinn und aus der Kenntniß des auf der Bühne Darſtellbaren und Wirkſamen. Die höhere Aufgabe aber iſt die Verleiblichung des in der Idee aufgefaßten dramatiſchen Werks zu leiten. Dazu müſſen alle Elemente der künſtleriſchen Einſicht zugleich in Blüthe ſtehen; denn jedes Moment muß hier in Bezug auf alle mitwirkenden Faktoren gedacht und angeſchaut werden. Der Grundton des ganzen Werks und der einzelnen Charaktere, das Tempo in allen ſeinen Nüancen, das Verhältniß des allgemeinen Ausdrucks des Gemüthslebens zum individuellen Charakter nach allen ſeinen Momenten, dem Alter, der Nationalität, der Gemüthsſtimmung, dem Pathos, der Einklang jeder beſondern Figur mit dem Sinne des ganzen Werks, die möglichſte Ausgleichung der aus den ungleichen Kräften der Darſteller erwachſen-

den Unebenheiten, die Dämpfung der Ueberkraft, wie die Belebung der Mattigkeit, die Unterordnung jeder einzelnen Gestalt und Situation unter das höchste Gesetz ästhetischer Einheit; alles dies hat eine wahrhafte Leitung der Theaterprobe zu berücksichtigen und zu seinem Rechte kommen zu lassen. Nur insofern ist sie eine der Kunst selbst ersprießliche und den Künstler ehrende Thätigkeit, nicht ein bloßer Mechanismus, der nur den Ueberdruß zurückläßt.

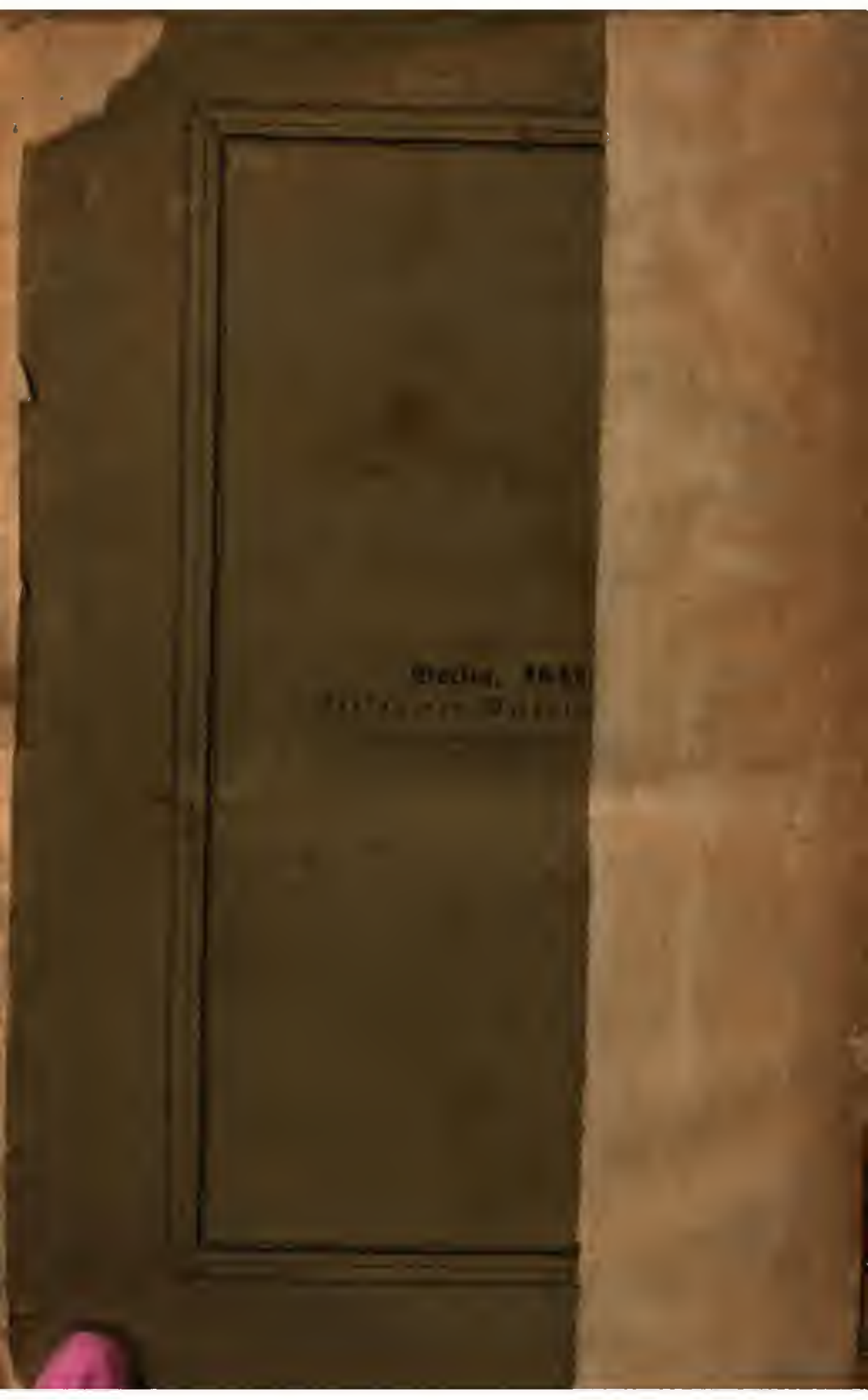
Ein klassisches Stück kann nicht sorgfältig genug vorbereitet werden, denn ein Werk, welches alle Kräfte des Geistes und des Gemüths in Anspruch nimmt, fordert auch eine wirkliche Vertiefung von Seiten der Darsteller. Diese ehren sich selbst in dem Ernst, welchen sie in der Vorbereitung an den Tag legen und das Publikum wird seinerseits zur erhöhten Achtung gegen die Werke der Kunst, wie gegen die Darsteller gestimmt. Auch ist es eine alte Erfahrung, daß die Höhe der Bildung des Künstlers mit der Gewissenhaftigkeit in der Vorbereitung in der Regel gleichen Schritt hält, daß dagegen der Leichtsinn und die Frivolität in den Vorarbeiten zur Darstellung größtentheils auf Seiten der Talentlosigkeit und der bloßen Routine sind. Es sollte daher kein klassisches Werk, welches eine längere Zeit geruht, selbst bei unveränderter Besetzung, ohne vorbereitende Probe gegeben werden. Wenn aber gar Werke von großartiger Composition und tiefem Gehalt, welche zur Darstellung sowohl den Ernst der Gesinnung, als die dichterische Stimmung fordern, plötzlich als Lückenbüßer aus der Pistole geschossen werden, so lähmt eine Bühne dadurch den Nerv ihrer Kraft und büßt ihren Einfluß auf Künstler und Publikum ein. Denn durch nichts wird der frivolen Gesinnung unter den Darstellern selbst mehr Vorschub gegeben, als wenn man sieht, daß die Leiter der Bühne die Achtung vor den höchsten Interessen der Kunst nur als eine Maske tragen, welche bei den geringfügigsten Kollisionen abfällt, und uns das durchaus profane Angesicht zeigt.

Soll aber die Kunst der dramatischen Darstellung in ihren Mitgliedern einen höhern Standpunkt einnehmen, so muß sie auf-

hören, ſich aus den zufälligen Ueberläufern aus andern Gebieten zu rekrutiren, welche oft ohne den geringſten innern Beruf und baar an aller allgemeinen Bildung ſich anwerben laſſen, weil ſie unter dieſer neuen Fahne immer noch mehr Gewinn zu erlangen hoffen, als ihr Mangel an Ernſt, Thätigkeit und Talent ihnen in irgend einer andern Lebensbahn eröffnet. Die Zukunft unſerer Kunſt darf alſo nicht dem blinden Ohngefähr überlaſſen, ſondern muß durch Inſtitute geſichert werden, welche diejenigen in die Architektonik der dramatiſchen Darſtellung einführen ſollen, deren körperliche Bildung, ſpecifiſche Kunſtanlage und allgemeine Vorbildung wenigſtens ein günſtiges Prognoſtikon für ihre Entwickelung ſtellen laſſen. Das Maaß des Genies läßt ſich freilich niemals diviniren; ja der ächte Genius kann ſogar ſolcher Inſtitute ſpotten, indem er ſich ſelbſt durch den Schlamm des Lebens zu ſeinem Ziele hindurchgräbt. Erſt mit der Begründung ſolcher Inſtitute, deren Bedürfniß täglich dringender gefühlt wird, welche den ganzen Umfang aller der darſtellenden Kunſt weſentlichen Elemente theoretiſch und praktiſch zum Eigenthum des Individuums zu machen berufen ſind, iſt dieſe Kunſt in die Reihe der übrigen Künſte eingetreten, welche ein beſtimmtes Maaß von erringbarer Technik fordern und dies nicht der Willkür des Einzelnen überlaſſen. Wir ſind mit dieſer Forderung, welche durch eine Architektonik unſerer Kunſt dieſelbe gegen die Leichtfertigkeit des Dilettantismus abgrenzt und ihr eine höhere Stellung ſichert, zum Ausgangspunkte unſers Werks zurückgekehrt, welches, indem es den Organismus der darſtellenden Kunſt in der Totalität aller Seiten entwickelt, auch dadurch den Grund zur ſyſtematiſchen Bildung in unſerer Kunſt legt, indem es den Kreis aller Disciplinen und aller Momente derſelben beſchrieben hat, welche in einem zur Bildung künftiger darſtellender Künſtler beſtimmten Inſtitute theoretiſch und praktiſch gelehrt werden müſſen.

Berlin, gedruckt bei J. Petſch.

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite 24 Zeile 13 v. o. lies statt Sheakspearscher: Shakspearscher und im Verfolg öfter.
" 31 " 6 v. o. " " welche: welches.
" 31 " 8 muß nach Künstlerinnen das Komma wegfallen.
" 32 " 3 der Anmerkung lies statt komischen: römischen.
" 34 " 1 der Anmerkung lies statt Accorombanis: Accorombona.
" 39 " 16 v. u. lies statt jener: jenen.
" 39 " 13 v. u. " " zurückhaltenden: zurückzuhaltenden.
" 41 " 8 v. u. " " der: dem.
" 46 " 6 v. u. " " erblickend: erblicken.
" 56 " 3 v. o. " " hervorgegangenen: hervorgegangene.
" 59 " 5 v. u. muß das Wort: seelenvollen gestrichen werden.
" 66 " 13 v. o. lies statt ihrer: seiner.
" 69 " 1 der Anmerkung lies statt Ruhe: Stufe.
" 72 " 3 v. u. lies statt seinem: seinen.
" 74 " 4 v. u. muß nach: treibt sich das Komma wegfallen.
" 76 " 13 v. o. lies statt darstellenden: darzustellenden.
" 93 " 6 der Anmerkung lies statt Schieks: Schinks.
" 101 " 1 v. o. lies statt Natur: Statue.
" 115 " 15 v. o. " " Natur: Nation.
" 116 " 1 v. u. " " in: an.
" 124 " 6 v. o. " " den: der.
" 137 " 7 v. o. " " Gewohnheiten: Gewohnheit.
" 141 " 4 v. o. " " Lebensbestimmungen: Lebensstimmung.
" 161 " 9 v. o. " " hervorhebt, bringt: hervorheben, bringen.
" 171 " 16 v. u. " " artikulirten: unartikulirten.
" 172 " 8 v. o. muß nach hat: also wegfallen.
" 182 " 2 v. u. " " Gesetz eingeschaltet werden: darstellt.
" 191 " 12 v. o. lies statt, da darf auch das Gehör: da darf er auch für das Gehör.
" 223 " 14 v. o. muß nach: liegt dies wegfallen.
" 251 " 5 v. v. lies statt seinem: feinem.
" 305 " 11 v. u. " " welches: welcher.
" 308 " 15 v. o. " " der: den.
" 308 " 17 v. o. muß nach: Natur eben wegfallen.
" 313 " 15 v. o. " " hängt natürlich wegfallen.
" 334 " 2 v. u. muß das Komma nach: Einheit wegfallen.

Mg. 815/10